CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
DICIEMBRE 1978



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

342

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 342 (DICIEMBRE 1978)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: A. ORTIZ.

ARTE Y PENSAMIENTO

LA POESIA HEBRAICO-ESPAÑOLA *

Cuando, después de la rebelión judía del año 70, caen Jerusalem y Massada en manos romanas, para conservar el elemento ritual de la nacionalidad judía —ya que a partir de entonces no hay poder político— se crean las academias religiosas, la de lavne entre otras. Esto es importante porque explica cómo las academias rabínicas, la religión, se convierte en el centro de la actividad comunitaria a fin de suplir la falta de los otros poderes del Estado; se inviste de ellos y asume esa representación. Un discípulo de la escuela rabínica de Hillel (El Sabio), Johanan ben Sakkay, transforma la liturgia que deja su vieja base sacrificial y adopta una base cultural. El sacrificio litúrgico se sustituye con la piedad, la plegaria, el amor al prójimo. Otro hecho importante es la aparición de los Paytanim. Alrededor del siglo VI se produce un gran desenvolvimiento de la poesía litúrgica. Hasta ese momento, en las oraciones sólo se tenía en cuenta su fin religioso, pero a partir de entonces se adquiere conciencia de la belleza formal. Esos hacedores de oraciones se llaman Paytanim y sus oraciones Piyut (del griego, poeta). Por supuesto, todos estos procesos que en número esquemáticamente tienen desenvolvimientos lentos y responden no sólo a los distintos estadios del desarrollo socioeconómico, sino también a la evolución de otras religiones en la misma época.

En el siglo VII se unifican las tribus nómadas árabes bajo la hegemonía de Mahoma y con la ideología del islamismo como religión expansiva y universal. El año 637 toman Jerusalem y los judíos —así como antes recibieran las influencias griegas y romanas— se enrique-

---

* Los datos históricos fueron tomados de la «Breve revisión crítica de la historia del pueblo judío», clases dictadas en Buenos Aires por José A. Itzigsohn en 1971. Como son escasos los libros del tema que se consiguen, recomiendo *Literatura hebraicoespañola*, de J. M. Millás Vallicrosa, Nueva Colección Labor, núm. 35, Barcelona, 1967. La biblioteca del Instituto Arias Montano (Medinacelli, 4, Madrid) tiene los demás libros de Millás y de Díez Macho. Las citas de Marcelino Menéndez y Pelayo han sido tomadas de su *Historia de los heterodoxos españoles:* el texto del «Himno a la Creación», de Judá Leví, de las poesías editadas por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1955, y otros textos, del prólogo de su *Antología de líricos castellanos.*

cen, se modifican, al contacto del idioma árabe y su cultura que afecta incluso a su idioma, el hebreo.

Hay judíos en España desde la época del rey Salomón, cuando España era Tartessos. Después del año 70 se produce una fuerte corriente inmigratoria y otra más después de la rebelión de Bar Kojba en el año 130. Roma, que libraba su lucha antiasiática, vuelca en un momento dado todos sus prejuicios antiasiáticos contra los judíos. Todo lo que antes se les atribuía a esas tribus bárbaras comienzan a atribuírselo a los judíos. Los visigodos que conquistaron Francia y España tuvieron con los judíos muy buenas relaciones durante muchos años, pero al convertirse al cristianismo recogieron todas esas leyendas, esas historias, y las volcaron en contra de los competidores de su fe y la fe; también para ellos era un tema político más que religioso. Era el factor de unificación.

Cuando llegan los árabes a España en el 711, los judíos, que no tenían buenas relaciones con los visigodos y sí las tenían con los árabes, los reciben como amigos, con ellos vuelven a encontrar la paz.

Nuestra historia comienza con los mejores esplendores del califato cordobés, cuando Córdoba —la ciudad más próspera de Europa en ese momento— se ha convertido en *casa de las ciencias* con príncipes que tienen en muy alta estima las ciencias y las artes, tanto, que compiten con Bagdad y El Cairo, los dos grandes centros de la cultura. Si Córdoba es la ciudad más próspera, Al-Andalus es el estado más fuerte de Occidente, y su prosperidad abarca desde el año 912 al 1031. (Luego se descompone en los pequeños reinos de Taifas que pretenden emular la protección a las artes y a las ciencias y el boato de los grandes principados, pero es sólo un remedo.) En este momento, es Abderramán III el príncipe que gobierna Córdoba. Uno de sus ministros: Ibn Saprut (1), judío, por supuesto, con su preocupación y dedicación por las comunidades de Al-Andalus, provocará esta eclosión en los dormidos talentos de su pueblo. Digamos, al margen, que se llama mozárabes a los españoles arabizados. El brillo y el esplendor de esta corte cordobesa no tardan en conocerse en todo el mundo. Como la suerte de las comunidades judías no es en todas partes tan brillante, y como el califato libra su batalla de esplendores, en el año 948, y digámoslo con palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo, «Rabí Moseh y Rabí Hanoc trasladaron a Córdoba las famosas academias (rabínicas) de Pombedith (o Pumbedita) y Sira (o Sora), haciendo de nuestra patria centro de toda cultura rabínica». Ibn Saprut, el ministro, también es un intelectual (es mé-

(1) Su nombre completo es Abú Yúsuf Hasday ben Saprut (915-970). Y los primeros poetas, surgidos al calor de su apoyo, fueron Menahem ben Saruq, de Tortosa y Dunás Ibn Labrat.

dico y cultiva las artes farmacéuticas) y con su apoyo, con su ayuda, con el clima que logra crear, nacen los poetas y los filósofos. Esto es muy interesante, que los poetas florezcan cuando gozan de protección, porque después y sobre todo a partir de 1391, con las persecuciones, lentamente comienzan a acallarse las musas.

La filosofía toda y casi toda la poesía profana se escribirá en árabe, que es el idioma de la cultura, pero la poesía sinagogal, religiosa, que es propia de los judíos y donde alcanzarán a dar su más alta nota, se escribirá siempre en hebreo. Ibn Ezra, uno de los tres poetas de quien vamos a hablar, da fe de lo que digo, pues no sólo fue altísimo poeta, sino el primer historiador de esta literatura. Claro que sólo del primer período, puesto que muere en el 1138 más o menos. Digo más o menos, porque todas las fechas son, todavía, motivo de controversia.

Al leer ahora a estos poetas se nos presentan varios problemas. Un problema de significaciones, porque las palabras quizá no quieran decir exactamente lo mismo que entonces a pesar de que el hebreo es el mismo. Y para mí, al menos, un problema de traducción. Quien ha leído traducciones de poetas, aunque sean contemporáneos, ya sabe que la traducción, al mudar las palabras de lengua, no sólo le quitan al poema su ropaje, sino también su simbología y su ideología. Cuando despojamos al poeta del sentido de su vida, que es el idioma, no queda más que la ilusión de una sombra. Queda el *qué quiso decir,* el *de qué se trata,* el interrogante, pero se nos evade la respuesta. Quizá en el año 1000, para sus contemporáneos, determinada palabra tenía otro significado que el que le asignamos hoy, pero la grandeza del poeta estriba en el nuevo surco que haya logrado abrir en el camino de la comprensión de los grandes y eternos temas del hombre: la vida, el amor, la muerte. En ese nuevo surco, en esa nueva dimensión que inaugura, en esa nueva luz, reside el valor de un creador. La meditación acerca del destino de la criatura humana no es, por supuesto, patrimonio de la contemporaneidad. Sabemos que hace diez mil años, hace cinco mil, hace mil, había gente con nuestra misma sensibilidad, y en ese camino de comprensión nos acercamos con modestia a estos poetas para tratar de aprender de ellos. Aprender lo que se debe aprender en un poeta: ese *nuevo estremecimiento,* la conmoción emotiva, el mensaje de la belleza, para decirlo con palabras manoseadas, y esa cosmovisión que encierra la palabra de todo gran poeta.

Por supuesto, los poetas se defienden solos, como ese delgado tallo que vuelve a levantar la cabeza cuando amaina el viento que ha

descuajado enormes árboles. El poeta vuelve a ocupar su lugar en el tiempo cuando las circunstancias obligan al hombre a interrogarse, a recuperarse a sí mismo, a volver a sus mejores raíces. Las desgracias de los hombres también suelen venir de la falta de cosas sagradas, de la falta de mitos, de la falta de una escala de valores. Estos poetas son nuestras cosas sagradas, nuestros mitos, señalan nuestra escala de valores. Y después de este amago de defensa gremial voy a aclarar, tímidamente y en voz baja, que no soy un crítico, sino un poeta. La aclaración me parece importante porque el crítico tiene ciertas obligaciones con la imparcialidad, y el poeta, con la pasión. En tanto el crítico debiera enseñar y aclarar, el poeta defiende y ataca. El uno mira y enseña a mirar la poesía, la vida; el otro la vive y se enoja y se entusiasma, de pronto apresuradamente. En tanto el crítico coloca en la pared de su escritorio: no te entusiasmarás, el poeta está obligado al fervor, al entusiasmo. La diferencia es, pues, apreciable.

Vamos a hacer entonces algunos comentarios acerca de las tres figuras que el consenso declara como los más importantes, criterio que comparto (sin dejar de aclarar que hay muchos otros): Ibn Ezra, Ibn Gabirol y Yehuda Ha Leví. «El triunvirato poético que arrancó al arpa de David el más bello de sus sones», dice Enrique Heine. Estoy, por supuesto, más interesado en que sientan la belleza de esta poesía a que comprendan los múltiples porqué, cuyas respuestas pueden ser muchas. Voy a citar a menudo, porque hay gente que ha estudiado el tema con autoridad y yo sólo pretendo que sientan que estamos frente a relevantes figuras de la poesía.

José María Millás Vallicrosa, a quien en este tema le debemos todos bastante y yo casi todo, dice al comienzo de su magna obra *La poesía sagrada hebraico-española:* «El arpa de David y de Coré, que había sido suspendida de los sauces de Babilonia y hacía siglos que estaba muda y desolada..., en nuestro país encontró nuevas pulsaciones... La lengua y el espíritu poético bíblicos en peligro de preterición y olvido, fueron salvados por ellos y al mismo tiempo remozaron de juventud las viejas formas.» Y más adelante se queja así: «Y a pesar de los méritos de fondo y forma que esta poesía ofrece, hemos de confesar que no es suficientemente conocida por el público que gusta de la belleza literaria.» Aquí cabrían varias respuestas, la traducción que despoja al poema y la excesiva literalidad de casi todas las traducciones que están pidiendo a gritos que alguien haga con ellos lo que hizo León Felipe con el *Canto a mí mismo,* de Walt Whitman, donde recreó el texto original y lo convirtió en un poema vivo para ser gustado hoy. Ya Ibn Ezra en su

poética advierte a los traductores: «Nada de traducciones cazurras, palabra por palabra», pero lo siguen haciendo. Por otra parte, el aparato crítico que frecuentemente inhibe al aficionado y logra que todo parezca materia de cultura, de conocimiento; pero no de gozo, de alegría, como debiera ser. Porque ya dice T. S. Elliot que el mejor crítico es el que logra que el lector guste del poema. El hombre, dice Millás, «que se reconoce culpable, implora a Dios, suplícale perdón y guía» (2). En 1978, el hombre está harto de reconocerse culpable. Le fatiga el tono, le pesa el sentimiento de la culpa. Y ya dijimos que la poesía más importante de todo este período es la poesía religiosa. Seguramente, porque era la mejor aceptada por todos y la que mejor se inscribía en el código ético moral de la época. La sinagoga relegaba los tonos personales del poeta a un segundo lugar y, en ocasiones, a un lugar ominoso. Posiblemente porque el poeta era un eslabón social y no tenía derecho a ser uno. Uno era siempre Dios. El mismo Millás, como si fuese un hombre ganado por esos conceptos, escribe comentando los poemas de Todrós ben Yehyda Abulafia, nacido en Toledo en 1274: «Las poesías de nuestro autor ya no son de inspiración sagrada, sino que sólo obedecen a una inspiración personal y particular, reflejo de una época de crisis en las costumbres.» Como si no fuese cierto que trate el poeta el tema que trate —sagrados o no— siempre estará presente ese *poeta personal y particular.* A pesar de esto nuestros poetas también escribieron poemas profanos y usaron el lenguaje popular. Escuchemos lo que Ibn Ezra dice de ciertos temas: «En cuanto a las poesías burlescas y festivas, sabiendo que están fuera de la estrecha área de las cosas bellas, en el dilatado campo de la ordinariez, trabajé poco en ellas y ni me voy a detener a recordarlas. Tales poesías no son más que defectos de la juventud.» Hoy sabemos que no hay temas vedados. Con respecto al idioma, Marcelino Menéndez y Pelayo dice de Yehudá Leví: «Parece que los judíos, tan conocedores de la poesía árabe, no fueron tampoco extraños, aun en tiempos muy remotos, al conocimiento y al cultivo de la poesía castellana. De Yehudá Leví, que nació el mismo año que la conquista de Toledo por Alfonso VI, sabemos que había compuesto versos castellanos, los cuales, si es que en alguna parte se conservan (como se conservan dos composiciones árabes), serían sin duda los más antiguos de nuestra lengua.» La lengua vulgar del momento es el árabe sembrado de las expresiones recogidas en las andanzas y los contactos con distintos pueblos, llamada hispano-mu-

---

(2) Millás traduce: «Santo, Santo, Santo, Dios de los guerreros». También puede ser: Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los Ejércitos.

sulmana que incorporaba palabras castellanas y latinas junto a expresiones romances; no hay que olvidar que estamos en las fronteras de la romanía. También en esta lengua escribieron nuestros poetas. Por momentos abundaban los procedimientos circenses, las pruebas de resistencia e ingenio en la poesía y hasta llegaron a estar tan de moda que ésa parecía ser la única (el poeta de Lérida Yosef ben Séset ibn Latiní en el 1308 escribió una plegaria que tenía exactamente mil palabras y todas ellas comenzaban con la letra aleph).

La poesía profana era casi toda hija de la poesía árabe; poemas al vino, a la amistad, a la amada, o sobre el mezquino tiempo que se escurre. Se moralizaba con aforismos o elegías, se escribían epigramas o sátiras didácticas. No hay que aclarar que se trata de dos lenguas: el árabe y el hebreo, que tienen una larga historia y muy buenos poetas. La poesía sagrada viene de la Biblia, poesía hímnica o epitalámica; plegaria o didáctica. De la Biblia, de los salmos, del Cantar de los Cantares, de donde viene también la poesía latina y luego la poesía castellana, por eso es muy fácil encontrar analogías entre nuestros poetas y la poesía posterior a ellos —la de San Juan de la Cruz o la de Fray Luis de León— porque los orígenes son los mismos, y de estas fuentes viene toda la poesía de este período. «¿Y cómo no —vuelve a decir don Marcelino—, si la Biblia era fuente común para israelitas y cristianos y libro sagrado de entrambas religiones y, si, por otra parte, eran comunes también o diferían poco las ideas metafísicas o cosmológicas, enseñadas por la escolástica y por la astronomía de entonces?» La influencia de la poesía judía se puede rastrear junto a Alfonso el Sabio, al Infante don Juan Manuel, al Arcipreste de Hita, al Marqués de Villena. Cuando después de 1492 los judíos se marchan de España, allí donde estén vuelven las voces de los poetas: en Italia o en Galilea, pero siguen influyendo en España a través de los conversos que hacen de puente. Datos, fechas, hechos, pueden interpretarse y malearse a gusto, por discrepancias entre los investigadores, por falta de material a descubrir o por apresuramientos, lo que no puede alterarse es la poesía, testimonio del estadio del desarrollo emotivo de un pueblo. Estos poetas ya sabian que la Biblia podía ser leída como una sucesión de poemas, aun al margen de su sentido religioso. En un hermoso libro, *Poesía hebrea: Historia y crítica,* de Luis Alonso Schokel, leemos que cuando Lowth, profesor de poesía en Oxford, en sus conferencias de 1741-1745 descubre al mundo que la Biblia está compuesta por poemas que pueden leerse al margen de su sentido religioso, causa una conmoción. Y es cierto y es justo que la cause. Pero ello nos indica que nuestros poetas

habían sido olvidados. Paradójicamente, un manuscrito de Ibn Ezra, su poética, estaba depositado en una biblioteca de Oxford. Cuando se traduce, recién en 1924, nos encontramos con que Ibn Ezra explicita lo mismo. Pero creo que sin explicitarlo esto era evidente. Sólo que los habían olvidado. Fijémonos si no lo que Ibn Ezra, en su historia literaria, dice de los poemas religiosos de Ibn Nagrella, que murió en el 1056· «Sus poesías eran como una fuente bulliciosa, compuestas por palabras suaves, ricas de colorido, bellas de expresión, densas de sentido y tan profundas de conceptos como brillantes de forma.» ¿Cómo no iba a tener conciencia de la poesía de la Biblia?

MOSÉ IBN EZRA

Nació probablemente en Granada alrededor del 1055; su infancia, su juventud y parte de su madurez transcurrieron placentera, alegremente, gozando de todos los bienes de que puede gozar un protegido del rey. Era un eximio conocedor de la poesía árabe, y sus temas de esta época son los mismos que los de la poesía árabe: el amor, el vino, los jardines en flor, la ronda de las estaciones, la amistad. Estaba convencido de que nadie podía cantar sin conocer a fondo esa tradición poética árabe. Después de esos años, a la mitad de su vida, que fue larga, cesa la protección real —por causas políticas concretas— y deviene peregrino, pobre y errabundo. Granada cae en poder de los almorábides, que imponen la religión del Islam o el destierro, y tanto judíos como cristianos deben convertirse o abandonar sus lares. Casi más que la de ningún otro poeta, la vida de Ibn Ezra muestra cómo el canto es hijo de las circunstancias, que el canto de un poeta es hijo de las vicisitudes de su tiempo y de sus propias y particulares vicisitudes. Así el tono de Ibn Ezra cambia, se torna pesimista, se queja, se arrepiente de muchas cosas y pierde la fe en la bondad del hombre. Lo que logra la religión es que este hombre que anda errante y desgraciado, que puede llegar a dudar de todo, no dude de Dios, no dude de la misericordia divina. Y ese no dudar de Dios lo une a los demás hombres —sean o no poetas— y vertebra políticamente a un pueblo. ¿Qué es lo que une al preferido del rey con ese vagabundo sin pan y sin horizonte? Sólo la fe en Dios. Por eso la fe en Dios es el verdadero lazo de unión de este pueblo que en la alegría o en la desgracia y por encima de intereses que puedan dividirlo hace un frente común contra la total desesperanza, por un lado; contra el canto de mil sirenas que tientan a la desunión, por otro, y contra los enemigos de su pueblo, que

son los enemigos de su fe. Todos estos poetas tienen siempre claro que Dios no es una entelequia; Dios es unión, y no en cielo, sino en la tierra. De allí que el tema principal sea siempre Dios, pero como sinónimo de patria, de tierra, de bandera. Además, Dios es lo que no cambia. Lo perenne. Cuando nada queda, aún queda Dios. Cuando toda la fe se ha marchado, aún queda la fe en Dios. Dios es una solución individual y una solución colectiva. La precariedad del mundo tiene en Dios, a modo de último baluarte, la fuente de donde aún puede brotar la lucha por recobrar la fe en el destino de uno y de todos.

Cuando miro los cielos, obra de tus manos,
mis pensamientos me levantan a ti,
y me hacen ver con los ojos del alma tu majestad
y engrandecerte por tus maravillas.
Las esferas del cielo, al seguir su curso,
girando sobre su eje,
en silencio cantan tu gloria;
y la tierra está en medio, sostenida
sólo por las cuerdas de tu amor.
El sol, que se apresura a salir
y resta a la luna su resplandor,
la tienda de campaña del firmamento
y las estrellas con que florece
pregonan la virtud de tu palabra.
¿Se habrá agotado la bondad de Dios?
¿Se ha secado la fuente de su gracia?
¿Ya no llegan sus voces de consuelo?
¿No hay médico, no hay bálsamo en Gilead
que fortifique el corazón de los que desmayan,
llamando a las puertas de tu clemencia?



El día que Dios creó a los hijos del mundo
les concedió una chispa de eternidad.
El mundo es un rio que corre, en el que los hombres
beben y beben, sin saciarse nunca;
no les bastaria toda el agua del mar.
Como si el agua del mundo fuera salada,
secas las almas, vuelven a beber.
¡Oh agua, que inundas los corazones
y que jamás mitigarás la sed!

(Traduc. de Rosa Castillo.) Antología: «Cuatro poetas hebraico-españoles». Ed. Aguilar, 1973.

Dios es el gobernante que no tienen. Varios siglos después, otro movimiento judío, el de los jasidistas, no ya español, sino de Europa central y porque persisten las mismas condiciones, explicita igualmente: «El hombre es el lenguaje de Dios», dice el gran Maguid de Mezeritch. «Sabe que lo que pasa allá arriba también viene de ti.» Y otro Jasid, Rabí Lev-Hizjak, dice: «Sabed, hombres y mujeres, sabed, pues, que Dios existe y que es de este mundo, también es de este mundo.»

A pesar de que los temas de la poesía cambian —de hecho, el tema del desierto, de las caravanas, de los camellos, desaparecen en las comunidades ciudadanas— el tema religioso permanece, pero, por supuesto, no reside allí, en su tema, la perennidad de un poeta, sino en la contemporaneidad de su mensaje, porque el poeta siempre dice lo mismo, pero si logra atrapar mágicamente un instante de su congoja o su alegría, atrapó para siempre nuestra congoja o nuestra alegría.

Veamos estos dos poemas. Uno suena a Verlaine y el otro a Carl Sandburg:

Mira el cielo nublado y triste como está ahora mi corazón;
la lluvia cae de las nubes como mis lágrimas.
Pero el vino me dice sin palabras:
«Yo restauro las fuerzas del que desmaya,
recogiendo sin manos la tristeza
y cortando las ramas de su dolor.»



¿Dónde están los sepulcros de los hombres que han muerto en el pasado?
Una fosa se cava sobre la otra
y los cuerpos reposan sobre los cuerpos.
Juntos yacen, en las entrañas de la tierra,
los pedazos de yeso y de cornalina.

(Idem, íd., *ob. cit.*)

El verdadero descubridor de la poesía hebrea medieval, dice Alejandro Díez Macho, es David Luzzatto, que en 1838 adquirió el manuscrito de las poesías profanas de Ibn Ezra.

A quien desobedece el mandato del jilguero,
que en las ramas se columpia, llamadle rebelde.
Dice: «bebed cuando está fresca la rosa de vuestra juventud
y el camino del abatimiento abandonad».

☆

Un rostro hermoso, una copa de vino y un jardín,
canto de aves y murmullo de aguas de canal
son bálsamo del amante, gozo del triste y canto del que vaga,
riqueza del pobre y del enfermo medicina.
¡Ay! El amor ha consumido mi vigor,
y como mi carne no le bastaba
secó las médulas de mis huesos;
toda mi sangre, toda, chupó
yo procuraba hurtar mi ser de sus ojos,
pero con el pensamiento aún me encontró.



¿Por qué, gacela, a los viejos
odias de todo corazón?, ¿por qué?
Me responde: ¿por qué, a pesar de todas las viejas,
tú sólo amas a las doncellas?



¿Qué tengo que ver con los amigos de mi juventud
que a todas mis bufonadas hallaban gracia?;
pero, ahora, en los días de la desgracia,
ante mis más elocuentes palabras exclaman: ¡qué horror!



Cualquier infortunio es más llevadero que el infortunio
de ver a un compañero a quien creía parte de mi ser,
—a quien el corazón imaginaba roca frente a la desgracia—
alegrarse en el día de mi adversidad.



¡Cuando veo a hombres que ponen su suerte
en una botella y en un trozo de carne!
Yo me contento con unos bocados de pan;
con ello me satisfago y vivo jovial.



No te angusties el día que te falte el alimento necesario,
cuando vagando discurras de una parte a otra.
¡Cuántos se acuestan con llanto y se levantan ufanos!
¡Cuántas veces ríen labios que la víspera mucho lloraron!



¡Cuántas veces uno habita en un extremo del mundo,
y hasta el otro extremo sus palabras viajan!
Prepara los aromas de su poesía en un rincón de Oriente
y en Occidente su fragancia es gustada.



Con el cálamo del literato hará el hombre inteligente
lo que no podrá el héroe con su espada,
y de los labios de la pluma hará fluir lluvia de sapiencia,
cuando por la necedad la tierra esté seca y abrasada.



Inteligente es quien pesa y revisa su poesía
y de todos los hombres se recela
sabiendo que una frase sin contenido
es como un pie separado del muslo.

(Traduc. de Alejandro Díez Macho): *Mosé Ibn Ezra como poeta y preceptista.* Ed. Instituto Arias Montano. Madrid-Barcelona, 1953.

De «Elegía a la muerte de su hermano»:

Llora alma mía y ponte vestido de luto
....
vende para siempre tu alegria
....
escribe un libelo de repudio al gozo
y en vez de laúd toma flauta plañidera
ya no temas las iras del tiempo
ni te espante el enfado del mundo
¿qué podrán hacerte que no te hayan hecho?
....
Después de su caida, el tiempo
ya no puede hacerte bien, ni siquiera puede hacerte mal.
Destruyó sin duelo, quebrantó tu fuerza,
rompió tu gloria.
Desde que él ya no es, toda la tierra es una prisión.
....
El sol en la revista es hermano del chacal
y la luna hermana del llanto.
Hoy podréis entender que el ejército de los cielos
morirá y se marchitará como una flor caida.
....
Después que mi hermano descendió a la fosa
he entendido que toda criatura es vanidad.

Y a la muerte del hijo:

....
antes de ellos jamás se vio en el mundo
que en el polvo los hombres sepultasen a una estrella
....
ya no he de temer al destino
con tu muerte cayeron todos mis temores
....

Veamos un admirable párrafo crítico: En dicho tiempo escribe Ibn Ezra, vivió en la región oriental de España Abu Amr Ibn Al-Dayyan. «Fue una columna de la ley y un collado de la magnanimidad y nobleza. Escribió muy bellas composiciones de asunto didáctico-moral, ya en prosa, ya en verso; pero antes había llenado su silla de amplia sabiduría.»

De pronto, como pasa siempre, ya que los nobles protegían a los poetas, surgieron a montones los versificadores que exigían protección; sobre esos que venden sus versos dice Ibn Ezra:

«... pero desde que los hombres han empezado a cambiar poesía por dinero y la han convertido en puntal para escalar dádiva, hase apolillado la túnica de su hermosura y las aguas de su belleza se han enturbiado».

«Para comprarse un nombre famoso, los ricos habrían de ser generosos con los poetas. Pero el poeta busque ante todo el ser poeta, no la generosidad del rico; no sea comerciante de versos. Es signo de tiempos desastrados el comerciar con la poesía.»

Sobre los griegos dice:

«Verdaderamente este pueblo griego se ocupó de modo prodigioso en todas las ramas de la ciencia y de la filosofía, investigó las disciplinas científicas, la metafísica, la física, la teología, que constituye el límite más noble a que puede aspirar el que persigue la verdad. Es un pueblo que, por lo demás, poseyó gran poder político y social, compuso discursos inteligentes, obras de filosofía, hasta el punto que la palabra filosofía viene a ser sinónimo de la ciencia griega.»

Con respecto a las traducciones de los libros santos al árabe y al griego a base del siríaco, dice: «Como en una lengua faltan los nombres y los verbos que otra posee, los traductores se vieron constreñidos a usar palabras en sentido figurado y expresiones equivalentes; pero, no siendo el sentido exactamente el mismo, en la traducción se pierde la belleza del original y su fisonomía natural.»

Ibn Ezra en su poética aconseja a los creadores: «trabajar fuerte, aprender a componer, conocer la gramática y la música, porque la música ayuda a aprender a medir los versos "balanza de la poesía", escalera por la que hay que trepar para alcanzar el lenguaje poético». Pero agrega: «haz de saber que no se puede aprender el arte de la poesía por el oído y la vista, pues el numen poético no adviene al

alma, sino que está en ella por naturaleza. No es lo mismo lo aprendido que lo connatural».

Y después que aconseja sobre cómo acicalar los versos, cuidarse de las rimas desgraciadas, administrar la belleza de las imágenes, componer los finales y no vanagloriarse, recién entonces habla sobre los que tienen prisa y aconseja no precipitarse en componer y saber luego darles reposo. Y recién entonces leérselos a un amigo que pueda juzgarlos desde dentro nuestro. «Apiádese Dios —decía un sabio muy conspicuo— del varón que nos avisa nuestros yerros.» «Tu amigo, decía otro, es el que te hace llorar, no el que te hace reír.» Díez Macho agrega, interpretando o sintetizando a Ibn Ezra: «El amigo sólo en la crítica es de fiar; cuando alaba es de temer que el amor le ciegue.» «Y antes de haber oído el juicio ajeno, guardémonos de encapricharnos por nuestra obra. Es necedad adorar nuestros idolillos, precisamente porque son nuestros.» En suma, una poética que resulta bastante actual.

Yehudá Leví dijo de Ibn Ezra: «Es la corona de las ciencias, el adorno de los pensamiento, arca de la ley, voz de la comunidad y su brazo es el dueño del tiempo..., su corazón es un tesoro de prudencia.»

Fue considerado un sabio, un maestro y un gran poeta por sus contemporáneos. Escribió alrededor de 250 poemas religiosos, muchos de ellos incorporados al culto. Tenía una prodigiosa capacidad para los juegos verbales, acrósticos, homofonías y esquemas estróficos. Según Díez Macho: «Es el único preceptista de retórica y poética hebraica de la Edad Media.» Murió, ya dijimos, en 1138.

YEHUDÁ HA LEVÍ

«Después de Ibn Ezra —dice Vallicrosa—, no podemos dejar de hablar de su joven e íntimo amigo, del alto e inspirado poeta que más profundamente ha conmovido a la sinagoga y más simpatías ha ganado fuera de ella, de Abu-l-Hasan Yehudá ha-Leví, nacido cuando más tarde hacia el año 1075, en Tudela. De allí, muy joven aún, se dirigiría hacia las tierras andaluzas donde brillaban los grandes maestros.»

Probablemente vivió en Castilla y luego en Granada, Córdoba y Sevilla, donde sus prodigiosas facultades de improvisación poética en los más difíciles metros, según se estilaba en aquellos círculos literarios, hicieron conocer su nombre rápidamente. Allí intimó con Ibn Ezra, que le llevaba veinte años de edad y de quien fue amigo y aventajado discípulo. Escribió los poemas profanos a la moda, al

estilo árabe, y a veces se queja «de los opulentos judíos que no cumplieron con el oficio de buenos mecenas». Tuvo toda la instrucción que se podía recibir, incluso aprendió medicina y de ella vivió en una época. Gozó de la protección de los nobles y los príncipes y dejó de gozar de ellas. Millás: «Pero era el culto de las letras y sobre todo los grandes ideales de su pueblo lo que absorbía preferentemente su atención.» Escribió una apasionada defensa del judaísmo *Libro de la prueba y del fundamento en defensa de la religión menospreciada* («El Kuzarí», en árabe). Dice Vallicrosa que las aljamas judaicas estaban puestas —en esa época de Yehudá Leví— entre musulmanes y cristianos como entre la espada y la pared. Situación incómoda, y por momentos terrible, que hace aflorar la leyenda mesiánica y arreciar los cálculos no sólo sobre la llegada del mesías, sino sobre el fin de los tiempos islámicos, la llegada de los salvadores desde el Oriente y, por qué no, el fin del mundo. También nuestro poeta cree que en el 1130 se acabaría el islamismo en España. Y entre uno y otro mal germina en él la idea de Sión, del regreso a la tierra de sus mayores. Sus siónidas son un largo hermoso lamento de queja, dolor y amor por la tierra de paz que lo reclama. Entre los años 1135-1145, sigamos con Millás, «nuestro autor decidióse a poner en obra sus ideas y ansias sionistas y abandonando sus familiares, sus amigos, su hacienda, salió de España arrostrando los innumerables peligros que le acechaban». (Recordemos que Yehudá ha-Leví tiene entonces entre cincuenta y sesenta años y un largo prestigio bien cimentado.)

En Egipto, Alejandría y El Cairo, los amigos lo retienen y tratan de disuadirlo, hay una tempestad en el mar, hay barbas perplejas que se mecen sobre las olas, hay un difumino y la gran figura de la poesía hebraico-española desaparece. Pero escuchemos a Menéndez Pelayo: «No produjo la estirpe de Israel lírico más grande en su postrer destierro y de él escribe Enrique Heine, en una de sus Melodías Hebreas, que "el son del dulce beso con que Dios selló su alma, satisfecho de haberla creado, vibra todavía difuso en sus canciones, tan bellas, puras e inmaculadas como el alma del cantor". Poeta amatorio en los primeros versos de su juventud, renovador del sentimiento de la naturaleza en sus composiciones marítimas y de viajes fue, sobre todo, inspirado poeta religioso.» Y aquí algo que me interesa recalcar. Sigue diciendo Marcelino Menéndez Pelayo: «La imperfecta versión que de él he publicado en verso castellano puede dar alguna idea de la alteza de los pensamientos, ya que no de la magnificencia de estilo de este asombroso poeta, bíblico y sacerdotal; así se explica que lograse autoridad casi canónica en las sina-

gogas, donde todavía se repite *aquella famosa lamentación que será cantada en todas las tiendas de Israel, esparcidas por el mundo, el aniversario de la destrucción de Jerusalem,* no fue encarecimiento poético de Enrique Heine decir de tal hombre, cuya poesía es el depósito de todas las lágrimas de su raza, que *tuvo el alma más profunda que los abismos de la mar.*»

Por supuesto hay innumerables leyendas acerca de su muerte, ya que no hay datos históricos. El mismo Heine —ese otro judío que vuelve a influenciar la literatura española con el romanticismo— recoge una de ellas en un largo poema a Judá Leví de tono narrativo y coloquial: «En el noveno día del mes de Ab, Tito Vespasiano destruyó Jerusalem. Esta es la siónida que entonó Yeudá Leví muriendo entre los santos restos de Jerusalem. Descalzo y ciñendo túnica penitencial, se apoyaba en un trozo de columna. Caíale sobre el pecho la sombra gris del cabello sombreándole extrañamente el rostro afligido y pálido de ojos sobrenaturales. Cantaba como un vidente de otros tiempos, semejaba el antiguo Jeremías salido de su sepulcro. Al doliente son del canto, los pájaros de las ruinas se amansaban y los buitres se acercaban compasivos. Pero pasó por allí meciéndose en su corcel, blandiendo brillante lanza, un impío sarraceno. En el pecho del cantor sepultó el hierro mortal y partió a todo galope, rápido como una sombra. Tranquila manó la sangre, tranquilo acabó el Rabí de cantar y fue su último suspiro Jerusalem. Cuenta una antigua leyenda que el impío sarraceno, lejos de ser un mal hombre, era un ángel disfrazado que el cielo envió en sus designios al predilecto de Dios para anticiparle el reino de los bienaventurados.»

(Traducción de Carlos M. Grumberg.)

...Todos mis pensamientos miran atentos al Sinaí...
¿Cómo no lloraré y mis lloros no derramaré
si de allí espero la resurrección de los muertos?
Allí están los querubes y las tablas escritas
en medio de las glebas y en un sitio escondidas,
lugar de maravillas, fuente de la profecía
y con la gloria divina su faz reverbera...

(Traduc. de Millás Vallicrosa.)



Otra lava sus vestidos en el agua de mis lágrimas
y los pone a secar al sol de su hermosura.
No necesita el agua de las fuentes, porque tiene la de mis ojos,
ni otro sol que el de su belleza.

(Traduc. de Rosa Castillo.)



Mi corazón está en el Oriente y yo en lo último del Occidente.
¿Cómo voy a gustar de la dulzura de los manjares?
¿Cómo es posible que cumpla mis votos ni mis promesas,
si Sión está oprimida por los edomitas y yo bajo el dominio de los árabes?
No me sería penoso renunciar a toda la hermosura de España
para poder contemplar el polvo de las ruinas del templo.

(Traduc. de Rosa Castillo.)



El día que la acaricié sentada sobre mis rodillas
y se vio reflejada en mis pupilas,
me besó entre risas los ojos;
pero no besó en ellos sino su imagen.

(Traduc. de Rosa Castillo.)



Paloma incauta, ten en cuenta que todo camino es un tropiezo
... ¿Acaso es poco para ti holgar en el mundo
entregándote a los deleites del tiempo como si fueran años jubilares?
Entre tinieblas viniste y con vanidades te vas...

(Traduc. de Millás Vallicrosa.)



Mi panal y mi miel están entre tus labios, del mismo modo
que mi nardo y mi mirra están entre tus pechos.
Mi diestra sea olvidada de mi siniestra, amada mía,
si es que yo olvidara el amor de tus gracias.

(Traduc. de Millás Vallicrosa.)



Caigan tus bendiciones sobre mí como ha caído tu cólera.
¿Se alzarán siempre mis pecados entre tú y yo?
¿Hasta cuándo te buscaré sin encontrarte?
¡Oh, tú que moras sobre las alas de los querubines que están encima del arca!
¿Por qué me has entregado a mis enemigos, a pesar de estar puesto a tu diestra?
¡Oh Redentor! Levántate y redime a estas multitudes, contemplándolas desde la altura.

(Traduc. de Rosa Castillo.)

Transcribimos ahora un fragmento del *Himno a la Creación*, en la traducción de Menéndez Pelayo. Claro que al leer traducciones, las más de las veces leemos al traductor y no al poeta. Si comparamos la traducción de Millás con la de Menéndez Pelayo es fácil que pensemos que estamos ante dos poemas distintos. Todavía está vacante el puesto de traductor para quien logre poner verdaderamente a nuestro alcance a estos poetas. Pero escuchemos cómo suena despojado el poema, como Sansón de su cabellera, de su fuerza y de la belleza del idioma y leído más de ochocientos años después.

HIMNO DE LA CREACION PARA LA MAÑANA DEL DIA DEL GRAN AYUNO

DIOS

¿A quién, Señor, compararé tu alteza,
Tu nombre y tu grandeza,
Si no hay poder que a tu poder iguale?
¿Qué imagen buscaré, si toda forma
Lleva estampado, por divina norma,
Tu sello soberano?
¿Qué carro ascenderá donde tú moras,
Sublime más que el alto pensamiento?
¿La palabra de quién te ha contenido?
¿Vives de algún mortal en el acento?
¿Qué corazón entre sus alas pudo
Aprisionar tu venerada esencia?
¿Quién hasta ti levantará los ojos?
¿Quién te dio su consejo, quién su ciencia?
Inmenso testimonio
De tu unidad pregona el ancho mundo;
Ni hay otro antes que tú. Claro reflejo
De tu sabiduría se discierne,
Y en misterio profundo
Las letras de tu nombre centellean.
Antes que las montañas dominasen,
Antes que erguidas en sus bases de oro
Las columnas del cielo se elevasen,
Tú en la sede divina te gozabas,
Do no hay profundidad, do no hay altura.
Llenas el universo y no te llena;
Contienes toda cosa
Y a ti ninguna contenerte puede;
Quiere la mente ansiosa
El arcano indagar, y rota cede.
Cuando la voz en tu alabanza muevo,
Al concepto la lengua se resiste;

Y hasta el pensar del sabio y del prudente
Y la meditación más diligente
Enmudece ante ti. Si el himno se alza,
Tan sólo El Venerando *te apellida,*
Pero tu Ser *te ensalza*
Sobre toda alabanza y toda vida.
¡Oh sumo en fortaleza!
¿Cómo es tu nombre ignoto,
Si en todo cielo y toda tierra brilla?
Es profundo... profundo...
Y a su profundidad ninguno llega.
¡Lejos está... muy lejos...
Y toda vista ante su luz es ciega!
Mas no tu ser, tus obras indagamos,
Tu fe, cual ascua viva,
Que en medio de los santos abre y quema.
Por tu ley sacrosanta te adoramos;
Por tu justicia, de tu ley emblema;
Por tu presencia, al penitente grata,
Terrífica al perverso;
Porque te ven sin luz y sin antorchas
Las almas no manchadas,
Y tus palabras oyen, extasiadas,
Cuando yace dormido
El corporal sentido,
Y repiten en coro resonante:
«Tres veces Santo, Vencedor y Eterno,
Señor de los ejércitos triunfante» (2).

LOS ANGELES DEL CIELO ALTISIMO

¡Bendecid al Señor, ángeles suyos,
De su palabra fieles mensajeros!
¡Señor de los guerreros!
Es su nombre glorioso acá en la tierra;
El Eterno y El Uno
Sus nombres celestiales;
Nadie contó la inmensa muchedumbre
De espíritus que, en torno de su lumbre,
Cantan sus alabanzas inmortales.
Sus infinitos rostros reproducen
La faz tremenda y la visible espalda.
El levantó del carro los pendones,
En signo y testimonio de su gloria,
Para mostrar que viene la victoria
Del eterno Señor a las naciones.
Son todos los espíritus sus siervos,
De su palabra y su querer ministros;
Se esconden a los ojos de las gentes,

Mas de cerca o de lejos, tus videntes
Oyen el blando ruido de sus alas.
Y es su camino el caminar glorioso
Que les trazó mi Dios, mi Rey, el Santo,
Que con ellos estaba
Allá en la cumbre del sagrado Sina.
No obran jamás sin voluntad divina;
Por eso, al escucharlos reverentes,
Dicen los santos que por boca de ellos
Tu eterna Majestad habla y fulmina.
Desplegadas al viento las banderas
De tu primera excelsa monarquía,
Cubren las tiendas do tus fuertes moran,
Y todos con tus armas se decoran
Mostrando tu blasón en hierro y oro.
De la luz el tesoro
Pusiste entre ellos y la viva fuente.
¡Dichoso el que en la férvida corriente
Pueda anegarse, y repetir con ellos
En incansable canto, noche y día,
Como David enfrente de tu carro:
«Bendecid al Señor, ángeles suyos!»

LA TIERRA

Es el reino tercero cuanto encierra
En su ámbito la tierra,
Y cuanto, circundándola, se extiende.
Es la generación del aire y fuego;
Son del ingente mar las crespas olas,
El tesoro de Dios, de donde salen
La nieve, la tormenta y el granizo,
Y el viento proceloso
Que a cumplir sus palabras se desata,
Y los arroyos que en bullente plata
Hace correr su dedo generoso,
Y los cedros del Líbano altaneros
Que levantó su mano,
Hierbas y plantas mil que fructifican
Para el sustento humano.
Y Dios manda crecer en copia grande
Los peces de la mar y las ballenas,
Y poblando la selva y las arenas
De innúmeras feroces alimañas,
Hace que dé la tierra a aves y fieras
El fruto bienhechor de sus entrañas.
Y todo el hombre se somete luego,
Al hombre, tu legado, a quien alzaste
Por señor de las obras de tu diestra,
Para sacar un día

De su semilla al Rey y al sacerdote,
Y al pueblo de tu ley, que parecía
De ángeles campo, reino de profetas.
Y por glorificar tu augusto nombre,
Porque suene continua tu alabanza,
Firmaste el pacto y la perpetua alianza,
Y en la boca de niños y lactantes
Pusiste la verdad de tus promesas.
Magnificado sea
De región en región tu nombre santo,
Y de tus mensajeros
Por edades sin fin resuene el canto,
Que el hombre de los cánticos suaves
a su Hacedor decía:
«Bendecid al Señor, sus obras todas».

ISRAEL

Bendecid al Eterno,
Por toda tierra que su imperio abarca.
No hay en el universo otro monarca,
Ni otro eterno más que El. Por El salía
El noble Jesurún de servidumbre.
Y en medio de las ondas eritreas
La mano de Moisés le conducía.
Hizo bajar la gloria de su trono
Hasta el santuario de sus pies estampa,
Y levantó al profeta hasta las nubes,
Donde su faz de resplandores vela.
El germen esparció de profecía
Sobre los pechos a su luz abiertos,
Y derramó su espíritu en las almas
Atentas a los célicos conciertos.
Y su culto ordenó firme y estable,
Imagen de su reino perdurable.
Los ángeles del alto ministerio
Su nombre santifican,
Y en su pecho las iras dulcifican.
Es blanco su vestido
Como el del serafín o el del profeta,
E iguala su figura
Del ámbar y el topacio la hermosura.
Y corren, se apresuran y congregan,
Y cuando a ti se llegan,
Medran en gloria y en saber y en lumbre;
Se visten de temor y se avergüenzan,
Mas luego les infundes nuevo aliento
Para cumplir solícitos tus obras,
Y en las alas del viento
Triplican la alabanza al Dios que reina,
Temido en el congreso de sus santos.

He dejado para el final la figura más hermosa. Una diapositiva de la juventud eterna donde el fuego y la gracia se combinan para dar en un hombre lleno de primavera, rodeado de flores mágicas, alentado por el fervor, por la leyenda de su ansiedad. «Un poeta cuya sola obra, dice Millás, bastaba para consagrar una literatura y hacerla estimar entre las más excelsas.» Nos referimos a Salomón ben Yehuda Ibn Gabirol, que nació en Málaga el año 1020 y murió a los veintinueve años según dice que otros dicen Menéndez Pelayo; a los treinta, según Heine; a los treinta y siete, según Millás. La edad de Shelley, de Rimbaud, de Bécquer, de Miguel Hernández, de César Vallejo. Esa treintena que incendia las alas del ángel llamado antes de tiempo. Angeles que parecen saber de lo efímero de su paso en la temprana necesidad de dar testimonio. Dice Menéndez Pelayo: Ibn Gabirol fue no sólo uno de los más antiguos e inspirados poetas hebraico-hispanos, sino restaurador del cultivo de la lengua santa, que sus correligionarios tenían casi abandonada por el árabe. A los diecinueve años compuso una gramática hebrea en verso» (seguramente para fijar mejor los conceptos que debían ser memorizados mediante la rima).

Ibn Gabirol: «... Guardé mi corazón de la ciega muchedumbre que me rodea y fui maestro de las reliquias de mi pueblo. Consideré que olvidaban la lengua santa y que estaban a punto de perderla... Ignoran las profecías y no conocen ni siquiera el libro de la Ley... Y mi mente me decía: si tienen los ojos abiertos, ¿por qué han de estar ciegos los ojos de tu pueblo? Abre la boca a los que la tienen cerrada como mudos y alcanzarás merced del Eterno.» «Medité y vi que era menor de días (diecinueve años), y que el joven es tenido comúnmente por ignorante..., pero tuve un sueño, y oí una voz que me gritaba al oído en la alta noche: *Levántate y trabaja, que la mano del Eterno te sostendrá.*»

Esa gramática escrita a los diecinueve años, así como sus otras obras de carácter filosófico —*Libro de la corrección de los caracteres, Fuentes de vida* o la colección de proverbios *Selección de Perlas* (que han sido traducidas al español por Gonzalo Maeso, *Selección de Perlas*, Biblioteca Nueva Sefarad-Ameller Editor, Barcelona, 1977)— fueron escritas en la lengua de la filosofía y de la ciencia que en esos años era el árabe. Pronto, sin embargo, sus obras se tradujeron al hebreo y trascendieron rápidamente. Durante mucho tiempo la fama de Gabirol radicó en su filosofía inscripta en las corrientes neoplatónicas (como Avicebrón lo conocieron los españoles de años más tarde en traducciones latinas, sobre todo los franciscanos pare-

cen haberlo leído con atención, las más de las veces sin saber que este Avicebrón era nuestro Ibn Gabirol), pero a medida que se fue identificando su poesía, reconociendo, y a veces, descubriendo; su fama de poeta eclipsa a su obra filosófica, principalmente por su poesía sagrada. Donde dice Millás: «Al aliento de exultación jubilosa y adorante de Dios, creador y padre de los hombres, que late en casi todas las páginas de la Biblia, Ibn Gabirol supo asociar sus conocimientos de cosmología y astronomía árabes, su filosofía neoplatónica, que se asociaron a aquel sentimiento religioso y enriquecieron con sus galas el himno de alabanza, de pura ascendencia bíblica.» Es importante el testimonio de Ibn Ezra, ya que es el primero y escrito a la misma distancia de la que hoy nos separa de Antonio Machado: «En aquellos días vivió Abu Ayyub Selomó b. Yehudá b. Gabirol el Cordobés, nacido en Málaga, formado en Zaragoza (3). Supo enderezar las cualidades de su alma, educar su natural, ahuyentar los apetitos terrenos, consagrar su alma a las cosas superiores —después de haberla purificado de las impurezas de los apetitos— y asimilar en las medidas de sus facultades lo más selecto de las ciencias filosóficas y matemáticas.» «... Era un excelente artista, un autor elocuente. De tal manera se afianzó su afición por la poesía, que alcanzó las metas y propósitos más elevados. En su lenguaje, es exquisito y se parece a los poetas árabes modernos, de tal modo que fue llamado "caballero de la palabra" y "genio de la poesía"... Los hombres de saber se volvían hacia él y sus émulos lo alabaron. El fue el primero que abrió a los poetas hebreos la puerta de la poesía. Los que vinieron después de él siguieron sus huellas...»

En pocos como en Ibn Gabirol es tan transparente el júbilo de vivir y la infinita vanidad —hermosa vanidad— de ser joven e inmortal. La ciencia, dice, desde mi adolescencia ha sido como mi hermana y entre los donceles me ha elegido como pariente:

Yo he escrutado los secretos del lenguaje cadencioso
y he franqueado las puertas de la ciencia y el saber...
Yo penetré en sus moradas
las que permanecían arcanas a todo sabio...



Yo soy el alma, el hombre es obra mia
soy el zodiaco, el astro está en mis signos



---

(3) Al cumplirse novecientos cincuenta años de su nacimiento se inauguró en Málaga un monumento para recordarlo.

Mis cantos son hijos legítimos de la poesía
mientras que los cantos de los demás son ilegítimos



¿Acaso la poesía de Asaf es como la tuya
que despierta a los muertos y que rocas y peñascos desmenuza?



¡Amantes de la ciencia! a mi poema
¡volved el rostro!; ¡necios de la tierra!,
considerad su ingenio. Los arcanos
de la sabiduría ha de enseñaros
y os mostrará también todo lo oculto.
No prestéis atención
a las palabras huecas y vacías.
Conoced mi canción, y la verdad
conoceréis. Destruye el mal poema
el alma de sus dueños. Muere el canto
cuando el autor aún vive. Pero el bueno
eleva su recuerdo sobre el mundo
con un crecer de luna en la neomenia.



Serán estas palabras que estoy grabando ahora
por lengua de los hombres ilustres mencionadas;
les servirán de varas en sus manos
para reconvenir con ellas a los necios
por siglos; y he compuesto contigo estas palabras...

(Traduc. de Elena Romero.)

En los poemas de amor se hace más claro el hecho de que sólo el idioma modula la poesía. El idioma —el sonido de la palabra— es el gas que impulsa al viento ese globo-mensaje que el poeta eleva al cielo. Un poema traducido casi mil años después, yace como un ollejo sobre la mesa, como un globo desinflado.

Tratemos, entonces, de imaginar este poema de amor escrito ochocientos años antes de Bécquer:

Ella me miró y sus párpados estaban abrasados
mientras que su copa se colmaba de lágrimas.
Las palabras como perlas salían de su boca
y el sonreír de sus labios ni con el oro se comparaba.
Pero los reproches que a mi alma dirigió
me laceraron como laceran las palabras del acreedor
al más humilde deudor.

La copa circulaba, entretanto, de mano en mano,
como el sol en el cielo,
y el día se deslizaba, fugitivo, como pasan las olas del mar.
Pero mi sangre, que deslizándose al unísono del día
teñía de rubor mi mejilla, ella no volverá...

Romántico *avant la lettre*, supo desde siempre que su destino era la poesía y la ciencia y que todos sus esfuerzos debían estar en esa dirección y a ello se consagró hasta en la más menguada hora (como diría Rilke mucho después). No quiso casarse ni comprometerse a nada que perturbase esa entrega que sabía debía ser total.

¿Quién es ésta tan galana
que cuando sus plantas pisan
va derramando y esparce
perfumes de sus sandalias?
Las joyas de sus collares
son como estrellas y lleva
imagen de sol y luna
sobre las cintas de su corona
....
Si Dios nos ha separado
despertará su clemencia
al ver cómo abruma el alma
en las noches la nostalgia.



Amigos,
de amores he enfermado,
no me arrepiento,
que con ellos han sido
para mi alma gratos
los sufrimientos...
¿Acaso has visto
que alguna vez las penas
puedan ser dulces?
He enflaquecido tanto
que no podrías
catarme con los ojos
sino tan sólo
con pensamientos.



Amigos, he temido, lo que me sobrevino,
pues no le ocurre al hombre excepto lo que teme...

Gabirol nos sorprende a cada instante; de pronto nos parece escuchar a Shakespeare:

Bebe, amigo mío, gózate y alégrate,
por la aurora que en los cielos parpadea;
he aquí que la fulgente Venus anuncia, como un heraldo,
la salida del novio de su cámara nupcial.
Acompaña, pues, tú a la desposada dentro de sus cámaras,
y a nosotros con la copa del festín precédenos.

O a Walt Whitman:

Yo soy el poeta y las palabras son mis esclavas
yo soy el arpa de los poetas y cantores.
Mi poesía es una corona para los reyes
una diadema en las sienes de los príncipes.

Pero este tipo de poesía no le debía granjear amistades, sobre todo en su época. Escuchemos a Ibn Ezra:

«Aunque por natural y por su ilustración se le contó entre los filósofos, con todo, su alma irascible dominó sobre su razón. No podía dominar su cólera y sobreponerse al enemigo que había en él. Para él era cosa baladí burlarse de los grandes hombres y escribir contra ellos palabras mordaces y de desprecio... Pero la perfección es propia sólo de Dios.»

Por supuesto, los otros críticos, que los había, y que no eran generosos como nuestro Ibn Ezra, no desaprovecharon ocasión para destrozarle. Sin embargo, sus cantos han entrado en la sinagoga, y el día de Yom Kipur se siguen repitiendo sus palabras, a pesar de Maimónides que desconfiaba de los poetas.

Dijimos antes que se había formado en Zaragoza, pero de allí salió —como quien dice— dando un portazo. Escribió un terrible poema de despedida contra los judíos zaragozanos que nada habían entendido en sus palabras y marchó a Córdoba. Allí tuvo —tuvimos todos— la suerte de que en el momento preciso apareciera un hombre rico, un mecenas, Yequtiel Isaac Ibn Hasan —Dios lo tenga en la gloria—, gracias a quien nuestro poeta pudo abrirse al sol de los siglos venideros como una flor, como bien dice Millás: «con esta protección el alma de nuestro autor se entreabrió como una flor a la sonriente invitación de la vida y canta los goces de la amistad, de la primavera, del campo, del vino y aun del amor», y muchos fueron los cantos de dolor que escribió Ibn Gabirol cuando Yequtiel murió. Los temas de Gabirol, dice Millás, son «la exégesis hagádica,

la tradición Midrásica, los cómputos mesiánicos, la cábala del Sefer Yesirá (el tetragrama), etc., la filosofía neoplatónica, la astronomía de los autores musulmanes»; claro que esta enumeración no nos sirve para juzgar a un poeta; es como si dijéramos, para seguir con Machado, que bebió en el positivismo, en Compte, en Kant, en Bergson, pero no nos dice nada acerca de su poesía; de su poesía nos dicen sus poemas:

El sol mio, ¿hasta cuándo estará escondido y no apuntará?
La raiz mia, ¿hasta cuándo estará reseca y no florecerá?
Por esto, a vosotros, amigos mios, clamo y conjuro
para que busquéis a mi amado, que de mí se ha alejado.
¿Por qué me desechó el amigo que me habia desposado?
Desde que él me abandonó, dia y noche es mi gemido.

A lo lejos escuchamos el eco: «¿Por qué te fuiste, amado, y me dejaste con gemido?» de ese ángel de la poesía que fue San Juan de la Cruz.

Menéndez y Pelayo dice que a pesar de que Ibn Gabirol escribió casi toda su obra filosófica en árabe, nunca los árabes tuvieron un filósofo como Ibn Gabirol, y con ser excelsa la poesía de los árabes, nunca tuvieron un poeta como Ibn Gabirol. Para encontrar otro como él (y lo mismo dice de Yehuda ha Leví) hay que llegar hasta Dante.

Elena Romero, que tuvo la gentileza de permitirme leer sus traducciones de Ibn Gabirol, y a la que pertenecen varias de las aquí leídas, con estos versos encabeza su libro de próxima edición: *Poesía profana de Ibn Gabirol:* «En mi alma se encuentra encerrada la esfera del cielo / y la esfera del mundo en aquélla se encuentra guardada.» El libro lleva un prólogo del profesor de la Universidad Hebrea Dan Pagis, donde escribe de Ibn Gabirol: «Fue un extremista. Vagó entre una fe esplendente y una sombría desesperanza, entre una altivez extremada y un sentimiento de desprecio. Entre una gran confianza en sus posibilidades y un sentimiento de fracaso y de falta de fuerzas.» Se hace eco de la leyenda que atribuye a Gabirol haber dado vida a un tronco de madera al que dio forma de mujer, vieja leyenda que ha rondado las juderías del mundo, hasta anclar con el Golem en Praga.

Tiemblo ante tu grandeza, porque tus ojos
penetran el secreto de mi corazón.
¿Qué puedo yo y qué puede mi lengua?
¿Qué puede el espíritu que me anima?
Pero sé que te gusta el canto de los hombres,
por eso te alabaré mientras tu aliento me dé vida.

(Traduc. de Rosa Castillo.)

El sabe que a Dios le gusta su canto, pero se disculpa pensando que su canto es el canto de todos los hombres. Dios es grande entre todas las cosas, pero él es el que da testimonio a Dios de los hombres. Es la secular vanidad del gremio. Aun cuando ruega a Dios, se siente un pequeño Dios, aun cuando confiesa sus pecados, se carga de tantos y tan atroces pecados que es para no creerle, se humilla con vanidad, pero eso es el poeta: aquel que explicita con la ingenuidad del niño algunas de las razones de la supervivencia de la especie. Cada cual se gratifica como puede, debe encontrar razones para seguir viviendo y una de ellas es sentirse bueno, o querido, o intérprete de todos los hombres. Ya enfermo, Gabirol escribe un larguísimo poema llamado Keter Malkut (o Keter Maljut), es decir: «Corona Real». Oigamos por última vez a don Marcelino Menéndez y Pelayo: «El *Keter Malkut* tiene más de 800 versos, participa de lo lírico y de lo didáctico, de himno y de poema, donde la ciencia del poema y su arranque místico se dan la mano. Aben Gabirol es un teósofo que, interpretando simbólicamente la creación como inmenso jeroglífico que en letras quebradas declara el misterio de su esencia, nos conduce a través de las esferas celestes, hasta que penetra en la décima, en la *esfera del entendimiento*, que es el cercado palacio del Rey, el Tabernáculo del Eterno, la tienda misteriosa de su gloria, labrada con la plata de la verdad, revestida con el oro de la inteligencia y asentada en las columnas de la justicia. Más allá de esa tienda sólo queda *el principio de toda cosa*, ante la cual se humilla el poeta, satisfecho y triunfante por haber encerrado en su mano todas las sustancias corpóreas y espirituales que van pasando por su espíritu como por el mar las naves. El autor ha vencido de una manera extraordinaria la enorme dificultad de dar vida y movimiento a ideas abstractas.»

El *Keter Malkut* o «Corona Real» es (para mí) la más hermosa obra salida de sus manos; son 800 versos, divididos en 40 párrafos de prosa rimada, donde es fácil distinguir tres partes: la primera, hasta el canto 9, cuyo tema conocerán más adelante; la segunda, del 10 al 32, describe la creación y las esferas que rodean la Tierra según Ptolomeo, y la tercera, sobre la pequeñez del hombre y su arrepentimiento.

Israel Zangwill, aquel delicioso autor de *El rey de los Schnorers*, en el prólogo a unas traducciones de Gabirol, escribe (citado por Millás): «la incorporación de estos elementos de carácter científico en la poesía religiosa de Ibn Gabirol —singularmente en el *Keter Malkut*—, lejos de entorpecer el estro poético lo acrecen de gran manera, puesto que están como fundidos y reverberan de la emoción sagra-

da del poeta. En verdad, la visión cosmológica del salmista está aquí enriquecida por los desenvolvimientos de la filosofía y astronomía entonces imperantes y el poeta se complace en seguir la acción creadora de Dios o de la Voluntad divina hasta el alma humana, pasando a través de las esferas celestes y espíritus angélicos hasta expandirse por todas las criaturas».

Hace mucho que el poeta sabiamente dejó la ciencia y la filosofía fuera de sus poemas porque aprendió que los conocimientos científicos envejecen antes que las palabras de la poesía. Dejó al filósofo la duda y siguió un camino más cerca de la fe, y por el camino de la fe encontró —casi sin darse cuenta— a la filosofía. Yo creo que Gabirol no se humilla en ningún momento, como dice Menéndez y Pelayo, y que su desesperado intento de cargarse con todos los pecados es sólo un acto vanidoso, aunque muy poco importa que así sea. Además, creo que la inserción del conocimiento científico en el poema, lo resiente, que queda despegado del resto. A la astronomía lo que es de astronomía, hoy sistema ptolomeico con la Tierra como centro del Universo y el Sol girando a su alrededor después de Mercurio y Venus, delata una vejez que no sufre el poeta, por eso los he suprimido en el ejemplo.

El poema «Corona Real» fue muy imitado, ya hemos visto cómo el mismo Yehuda ha Leví se inspiró en ellos. Se puede imitar cualquier cosa, por supuesto, se pueden copiar sus giros, sus formas, su temática, lo que no se puede imitar es el genio poético ni la particular historia que da origen a la motivación íntima de la que es hijo este poema verdaderamente épico-religioso, en el mismo sentido en que es épico Walt Whitman.

Pocos cantos más patéticos, más desesperados, pocos ruegos más suplicantes, pocos sitios más completos que éste que pretende Gabirol poner a Dios para que no le niegue la vida que siente perder y que, finalmente, como sabemos —lamentablemente para el mundo y la poesía—, pierde tan joven (4).

Me gustaría poder transmitirles mi fervor, esta alegría del encuentro con un gran poeta.

He hecho una selección dentro del poema, tratando de que gane en el sentido de una mejor transmisión del mensaje poético. A veces leo cantos enteros, a veces sólo el enunciado de un canto, a veces, una frase. Quiero creer, mi vanidad es grande, que Gabirol me hubiese aprobado.

---

(4) Después de muchas especulaciones sobre la causa de su muerte, se cree ahora que fue debida a una enfermedad de la piel.

Entre las mil defensas de la poesía que los poetas ensayan siempre hay una que me parece de maravillas, no recuerdo si es de Shelley en su famosa *Defensa de la poesía.* Cuenta que cuando Dios distribuía sus dones a los seres vivos, a los animales, a las plantas, a los minerales, a los hombres y al fin terminó su tarea otorgando selvas y mares, campos y flores y frutos, y cuando ya creía estar solo, notó la presencia de un hombre, un hombre que le miraba y a quien, evidentemente, no tenía ya qué darle. Tú, le dijo, ¿quién eres? Soy el poeta, respondió el hombre. ¿Y qué hacías cuando yo distribuía el mundo a los hombres? Yo, contestó el poeta, te miraba a los ojos. Entonces ven, dijo Dios, siéntate a mi diestra. Yo quiero también que le miremos a Dios a los ojos, es decir, que le miremos a Gabirol a los ojos, leyendo algunos párrafos de su «Corona Real»; si son demasiado extensos pido disculpas, pero es que quiero que naveguemos juntos en este mar de palabras para que el clima os atrape.

KETER MALKUT

1

¡Maravillosas son tus obras y mi alma mucho lo sabe!
Para ti, Señor, es la grandeza, el poder, la magnificencia, la gloria y la majestad.
Para ti, Señor, es la realeza, el culminar sobre toda altura, la riqueza y el honor.
A ti las criaturas superiores e inferiores atestiguan que ellas son perecederas, mientras que Tú permaneces.
Para ti es la fortaleza, en la comprensión de cuyo secreto se cansaron nuestros pensamientos, puesto que en mucho nos superas.
Para ti es el secreto de la pujanza, el misterio y el fundamento.
Para ti es el nombre escondido respecto de los sabios; la potencia que sustenta el mundo sobre la nada, y el poder para hacer salir a luz todo misterio.
Para ti es la bondad que se extiende a todas tus criaturas, y la merced guardada para los que te temen.
Para ti son los secretos que no puede abarcar inteligencia ni pensamiento, la vida a la cual no afecta la consunción, el trono elevado sobre toda excelsitud y la morada recatada en inaccesible tabernáculo.
Para ti es la existencia, de la sombra de cuya luz tuvo ser todo lo que es; por lo cual decimos: «En su sombra viviremos».
Para ti son los dos mundos entre los cuales has puesto una frontera: el primero de ellos para las obras y el segundo para la recompensa.
Para ti es la retribución que guardaste para los justos, y así la escondiste: «Viste lo óptimo que era y la ocultaste».

2

Tú eres uno, principio de todo cómputo y base de todo edificio.

Tú eres uno y en el secreto de tu unidad los sabios se aturden, pues no saben lo que es.

Tú eres uno y tu unidad no disminuye ni aumenta, no es deficiente ni redundante.

Tú eres uno y no a manera de la unidad adquirible y computable, puesto que no te alcanza multiplicidad ni cambio, ni forma ni acepción.

Tú eres uno y en el intento de señalar a ti ley y término desfallece mi inteligencia; por ello me dije: —Guardaré mis caminos, no sea que peque con mi lengua—.

Tú eres uno y estás sublimado y enaltecido, libre de caida y desfallecimiento. «El que es uno, imposible es que caiga.»

3

Tú eres existente y no te alcanza percepción de oído ni visión de ojo, ni te afecta ninguna relación de cómo, por qué y dónde.

Tú eres existente, pero por tu sola esencia y no por otro fuera de ti.

Tú eres existente, y antes de que fuera el tiempo Tú eras, y sin menester de lugar Tú morabas.

Tú eres existente y tu misterio es inaccesible, ¿quién lo alcanzará? «Muy profundo es. ¿Quién lo hallará?»

4

Tú eres vivo y no desde un momento determinado, ni desde un tiempo sabido.

Tú eres vivo, pero no con espíritu ni alma, puesto que Tú eres alma para el alma.

Tú eres vivo, pero no como la vida del hombre, a la vanidad semejante, y cuyo fin es polilla y gusano.

Tú eres vivo y el que llegue hasta tu secreto hallará delicias eternas. «Comerá y vivirá imperecederamente.»

5

Tú eres grande, y frente a tu grandeza toda otra grandeza queda abatida y toda excelencia menguada.

Tú eres grande, más que todo pensamiento, y alto, más que el alto cielo.

Tú eres grande por encima de toda grandeza y «excelso por encima de toda alabanza».

6

Tú eres fuerte, y entre todas tus criaturas y obras no existe quien haga según tus hechos y tus proezas.

Tú eres fuerte, y tuya es la fortaleza completa, la cual no admite cambio ni mudanza.

Tú eres fuerte, y por la grandeza de tu potencia perdonas en el momento de tu enojo y difieres para los pecadores tu ira.
Tú eres fuerte, y tus misericordias se extienden a todas tus criaturas. «Ellas son los potentes que desde antiguo han sido.»

7

Tú eres luz altísima, y los ojos de toda alma pura te contemplarán, mientras que las nieblas del pecado de sus ojos te ocultarán.
Tú eres luz velada en este mundo y manifiesta en el diáfano mundo. «En el monte el Señor será visto.»
Tú eres luz perenne, y la mirada de la inteligencia por ti ansía y se conmueve. «Pero sólo un extremo verá y a todo no alcanzará.»

8

Tú eres Dios de dioses y Señor de señores, soberano entre los seres celestes y los terrenos.
Tú eres Dios, y todas las criaturas son tus testimonios; y en honor de este tu nombre está obligada a servirte toda criatura.
Tú eres Dios, y todos los seres son tus siervos y tus adorantes, y tu gloria no mengua...

... ...

Tú eres Dios, el que sustentas los seres con tu divinidad y sostienes las criaturas con tu unidad.
Tú eres Dios y no hay distinción entre tu divinidad y tu unidad, entre tu existencia y tu eternidad.
Puesto que todo ello es un solo misterio, y si varía el nombre de cada una «todo ello se encamina a un mismo lugar».

9

Tú eres sabio, y la sabiduría es fuente de vida que de ti mana...
Tú eres sabio y anterior a toda cosa antigua...
Tú eres sabio y no has aprendido de otro fuera de ti...
Tú eres sabio, y de tu sabiduría has derivado una voluntad determinada, a modo de un obrero y artista.
A fin de deducir la materia de la nada, así como dimana la luz que del ojo sale.

... ...

10

Quién contará tu poder cuando hiciste el globo de la tierra...
Y circundaste sobre las aguas la esfera del aire, el cual girando hace camino y en sus vueltas descansa.

... ...

11

Quién declarará tu grandeza cuando circundaste sobre la esfera del fuego la esfera del firmamento...

... ...

12

Quién recordará tus loores, cuando hiciste la luna, cabeza de cómputos, de fiestas y solemnidades, de ciclos y señales por días y años.

... ...

13

Quién contará tus equidades...

... ...

14

Quién comprenderá tus arcanos...

... ...

15

Quién comprenderá tus secretos...

... ...

16

Quién abarcará tu grandeza...

... ...

17

Quién reconocerá tus señales...

... ...

18

Quién conocerá tus maravillas...

... ...

19

Quién proclamará tus portentos...

... ...

20

Quién expresará tu grandeza...

... ...

21

Quién llegará a tu alteza...

... ...

22

Quién comprenderá tus vías...

... ...

23

Quién escrudiñará tus designios...

... ...

24

Quién entenderá los secretos de tus criaturas...

... ...

25

Quién profundizará tus concepciones...

... ...

Todos... con temblor y terror se postran y se humillan a ti y dicen: Testigos somos para ti,

que Tú eres Dios nuestro, Tú nos hiciste y no nosotros, obra de tus manos todos somos.

Y Tú eres nuestro señor y nosotros tus siervos, Tú eres nuestro creador y nosotros tus testimonios.

26

Quién llegará a tu mansión...

... ...

27

Quién obrará según tus obras...

... ...:

28

Quién descubrirá tus arcanos, cuando dispusiste en la altura alcázares y tesoros...

... ...

29

Quién abarcará tu esencia, cuando creaste, a base del esplendor de tu gloria, una pura radiación, «de la cantera de la Roca fue tallada y de la excavación del Pozo fue extraída».

... ...

30

Quién llegará hasta tu sabiduría, cuando otorgaste al alma la facultad de conocimiento de que le es inherente.

... ...

31

Quién corresponderá a tus dones, cuando concediste el alma al cuerpo para vivificarlo, para mostrarle y enseñarle la senda de vida y para librarle de su mal.

... ...

32

Quién conoce el secreto de tus obras, cuando proporcionaste al cuerpo los medios necesarios en orden a tus obras.
Le diste ojos para contemplar tus señales y oídos para escuchar tus maravillas.
Razón para comprender una parte de tus secretos. y boca para contar tus loores y lengua para anunciar tu fortaleza a todo el que viniere.
Así como yo, hoy día, yo, tu siervo, hijo de tu sierva, que proclamo, según la cortedad de mi lengua, un poco poquito de tus altezas.

... ...

Y aquel que no haya oído tu poder, ¿cómo se percatará de tu divinidad?
Y ¿cómo entrará tu verdad en su corazón y enderezará sus pensamientos a tu servicio?
Por esto tu siervo encontró su corazón dispuesto a recordar a la faz de su Dios un poco poquito de las primicias de sus alabanzas.
Quizá con ello de su pecado será librado, y «¿con qué se reconciliaría con su Dios sino con sus primicias?».

33

Dios mío, estoy confuso y avergonzado para permanecer a tu faz, pues sé que, según la magnitud de tu grandeza, así es el extremo de mi bajeza y oprobio,
y que, según la fortaleza de tu poder así es la debilidad de mis fuerzas y que según tu plenitud así es la deficiencia de mi conocimiento.
Puesto que Tú eres uno, Tú eres rico; Tú, fuerte; Tú, firme; Tú, grande; Tú, sabio; Tú, Dios.

Y yo soy gleba y gusano, polvo de la tierra, vaso lleno de corrupción, piedra insensible,
sombra vagabunda, «viento que va y no vuelve», veneno de áspid.
Pérfido de ánimo, incircunciso de corazón, tumultuoso de ira, forjador de vanidad y mentira,
altivo de mirada, pronto a la ira, impuro de labios,
tortuoso de caminos, precipitado de andares.
¿Qué soy yo? ¿Qué es mi vida, qué mi fuerza, qué mi justicia?
Estimado como nada todos los días de mi vida, ¡cuánto más después de mi muerte!
De la nada vengo y a la nada voy.
Y he aquí que vengo a tu faz, «no conforme a la ley», con altivez de rostro e impureza de pensamientos,
con natural lúbrico, inclinado a sus abominaciones,
con concupiscencia insolentada y alma no purificada, corazón inmundo, extraviado y corrupto,
cuerpo lacerado, lleno de confusión, continuamente, sin cesar.

34

Dios mío, sé que mis pecados superan todo cálculo y que mis culpas rebasan toda mención.
Pero recordaré de ellos en la medida de una gota del mar y me confesaré con ellos; quizá así aplacaré el clamor de sus olas y su estrépito.
«Y Tú oirás desde los cielos y perdonarás.»
Pequé contra tu ley, desprecié tus mandamientos, abominé con mi corazón y con mis labios, hablé iniquidades,
delinquí, me pervertí, me ensoberbecí, violenté, forjé embustes, aconsejé necedades,
mentí, escarnecí, me sublevé, blasfemé, me rebelé, traspasé, conspiré, perseguí y la cerviz endurecí.
Rechacé tus reprensiones, prevariqué, corrompí mis caminos, torcí mis vías, volvíme de tus mandamientos y transgredí.
«Pero Tú eres justo en todo lo que a mí ha venido, pues Tú con verdad has obrado mientras que yo he pecado.»

35

Dios mío, están caídas mis faces al recordar todo lo que te he afrentado, porque por todos los bienes que me has colmado con mal te he pagado.
Pues me has creado no por necesidad, sino por generosidad; no por fuerza, sino por gracia y amor.
... ...

36

Indigno soy de todas las mercedes y de toda la fidelidad que has dispensado a tu siervo; ciertamente, Señor, Dios mío, te alabaré.
... ...

37

Sea, merced de tu parte, Señor, Dios mio, doblegar mi mala inclinación y volver tu rostro respecto de mis pecados. ¡No me quites en la mitad de mis dias!

Hasta que haya dispuesto mi menester para mi camino, y mi provisión para el día de mi partida.

Pues si salgo de este mundo mio así como vine y regreso desnudo a mi patria tal como salí,

¿para qué fui creado y fui llamado para contemplar pena?

Mejor hubiera sido para mi permanecer allá que venir aqui a acrecentar pecado y multiplicar la afrenta.

¡Oh, Dios, según la medida de tus misericordias júzgame y no con tu ira, a fin de que no me halles en menos!

Pues, ¿qué es el hombre, para que lo sometas a juicio? Un soplo errante, ¿cómo podrías pesarlo?

Cuando suba a la balanza del juicio no la hará bajar ni subir, ¿y qué te aprovecha disponer peso para el viento?

... ...

38

Dios mio, si mi pecado es demasiado grande para alcanzar perdón, ¿qué harás con tu nombre el grande?

Si no puedo esperar de tus misericordias, ¿quién se apiadará de mi fuera de ti?

Por tanto, aunque me matares, en ti esperaré.

Y si requieres mi delito, escaparé de ti hacia ti y de tu furor me cubriré con tu propia sombra,

y en las franjas de tus misericordias me asiré hasta que me hayas perdonado, «y no te dejaré hasta que me hayas bendecido».

Recuerda que de barro me has formado y que con tales miserias me has probado.

Por tanto, no me visites según mis actos y no me hagas comer el fruto de mis obras.

... ...

No decidas despacharme pronto de la tierra con las levaduras de mis pecados envueltas sobre mis hombros.

Y cuando vayas a pesar mis pecados, pon en el otro platillo mis tribulaciones.

Y cuando recuerdes mi maldad y mi rebeldía, recuerda también mi miseria y mi infortunio.

Y pon una cosa enfrente de la otra.

... ...

Por tanto, Dios mio, conmuévanse en mi favor tus entrañas y no consumas sobre mi tu furor.

No me retribuyas según mis méritos, y di a tu ángel exterminador: —¡Basta!

Pues, ¿cuál es mi mérito y mi excelencia para que inquieras mi pecado y me pongas centinela y me caces con red como un venado?

¿Por ventura no han pasado ya la mayor parte de mis dias y se han desvanecido? Y los restantes se consumirán en su iniquidad.

Si hoy día a tu presencia estoy, mañana tus ojos me buscarán y no seré ya.
¿Por qué moriría ahora, pues, y me consume este gran fuego?
Dios mío, dispón en bien tus ojos sobre mí durante el menguado resto de mis días, y no persigas los que aún quedan sobrevivientes.
El resto que ha escapado del granizo de mis tempestades no lo devore la langosta de mis iniquidades.
Que obra de tus manos yo soy.
Y, ¿qué te aprovechará que los gusanos se me apoderen ya, para devorarme, «para roer el fruto de tus manos?».

39

Sea merced de tu parte, Señor, Dios mío, para volver en mi favor con tus misericordias, y para retornarme con penitencia completa ante tu faz.
A mi súplica endereza mi corazón y acomoda tu oido. Abre mi alma a tu ley y planta en mis pensamientos tu temor.
Pronuncia sobre mí sentencias buenas y anula de mí los malos decretos.
No me dejes caer en la tentación ni me dejes a mano de afrenta.
De todo encuentro malo sálvame, y hasta que hayan pasado los peligros, en tu sombra cúbreme.
Sé en mi boca al par que en mi mente, y guarda mis caminos para que no peque con mi lengua.
Recuérdame, gracias a la memoria y amor a tu pueblo, y para cuando edifiques tu templo.
A fin que pueda contemplar las mercedes de tus elegidos, y purifícame para que pueda entrar en tu santuario destruido y desolado,
para que pueda acariciar sus piedras y su polvo y las glebas de sus ruinas. ¡Reedifica Tú su desolación!

40

Dios mío, sé que los que interceden a ti tienen a su favor las buenas obras que antes hicieron o la rectitud que enaltecieron.
Mientras que yo no tengo en mi favor obra buena alguna: estoy desnudo y vacío así como viña vendimiada.
No tengo ni justicia, ni rectitud, ni benignidad, ni equidad,
ni oración, ni súplica, ni inocencia, ni fe,
ni justicia, ni ninguna cualidad buena, ni piedad, ni contrición.
Por tanto, sea merced de tu parte, Señor, Dios de nuestros padres, soberano de todos los mundos, para apiadarte de mí y séasme propicio.
A fin de que me visites benévolamente y levantes sobre mí la luz de tu rostro y me otorgues tu gracia.
Según la medida de mis obras no me retribuyas y no me hagas objeto de ludibrio.
No me quites en la mitad de mis días y no ocultes tu faz de mí.
De mis pecados purifícame y de tu presencia no me rechaces.
Déjame vivir con honra y después de la honra tómame.
Y cuando de este mundo me hagas salir a la vida del mundo venidero, en paz introdúceme,

y hacia la altura llámame y entre los santos hazme morar,
entre los que son contados en el mundo de la vida cuéntame, y hazme digno de brillar con la luz de tu faz.
Dame nueva vida y de los abismos de la tierra sálvame de nuevo.
Y diré: —Te ensalzo, Señor, pues si te irritaste conmigo, retiras tu furor y te apiadas de mí.
Tu clemencia resplandece, oh Señor, por todo el bien que me otorgaste, y que me otorgares hasta el día de mi muerte.
Por todo esto estoy obligado a alabarte, ensalzarte, ilustrarte y enaltecerte.
Seas exultado en boca de tus criaturas y seas santificado en boca de tus santificadores.
Seas declarado uno por boca de los que te unifican, seas glorificado por boca de los que te glorifican.
Seas ensalzado en labios de los que te ensalzan y seas homenajeado en labios de los que te homenajean.
Porque no hay como Tú entre los dioses, Señor nuestro, y no hay como tus obras.
Hallen gracia las palabras de mi boca y los pensamientos de mi corazón ante ti, Señor, mi Roca y mi Redentor.

«... Y así en ningún otro país alcanzó la poesía sagrada de los judíos, ni mayor alteza de sus loores, ni mejor rendimiento en sus preces, ni más graciosa unción en sus deliquios amorosos. En los altos horizontes diáfanos y cristalinos de Castilla, como si fuera otra Sión, y en los valles ondulados y azules del Levante español, como si fuera otra Galilea, floreció con nueva juventud, como un *canticum novum*, la vieja poesía hebraica» (Millás).

Liberación anunciará el Señor al doncel y a la doncella,
El os guardará como a la niña de sus ojos...

Dunás Ibn Labrat

HECTOR YANOVER

Las Heras 2225
Buenos Aires
ARGENTINA

LA CRISIS DE LA EDUCACION INSTITUCIONALIZADA EN LAS SOCIEDADES NACIONALES LOS CASOS DE ESPAÑA Y ARGENTINA

1. EDUCACION Y SOCIEDAD. LOS SISTEMAS EDUCATIVOS INSTITUCIONALIZADOS Y LA SOCIEDAD-NACION

Los planteamientos derivados del descubrimiento de la relación educación-sociedad se formularon desde distintas perspectivas analíticas a través de los siglos y, al decir de Flitner (1), son casi tan antiguos como la reflexión acerca del hombre y su obra. Pero existe una perspectiva que puede considerarse como relativamente reciente: es la que vincula *un* tipo de educación —la educación sistematizada, formal institucionalizada— con *un* tipo de sociedad —la sociedad nacional—, a cuyo desarrollo condiciona y por cuyo desarrollo es condicionada.

El origen de la misma coincide, no tan arbitrariamente, con los comienzos de una nueva disciplina científica, la Sociología; desde la obra de Comte en adelante se reitera en los trabajos de los autores más importantes de la teoría sociológica un mismo planteo: la interrelación de un tipo de educación con el desarrollo de una determinada forma de organización social con cuya suerte y destino el autor se compromete. Marx, Spencer, Durkheim, Parsons, Adorno, Marcuse, por no citar más que unos pocos ejemplos, desarrollan la temática en un momento fundamental de sus respectivas especulaciones teóricas.

La maduración de esta línea de pensamiento condujo necesariamente, y entre otros, a un doble planteo: *a)* una forma de organización educativa condiciona y es condicionada por una forma de organización social, y *b)* alterando esa forma de organización educativa es posible, dentro de ciertos límites, producir cambios en la organización social. En este encuadre comenzó, precisamente, un proceso que a partir del siglo XIX se da en todos los países occidentales: a la par que se consolidaban políticamente los estados nacionales se integraba un tipo de educación de base escolar propiciada, sostenida y controlada por el Estado, que sería uno de los mecanismos fundamentales para ma-

(1) Es interesante el planteo del autor alemán sobre el origen y desarrollo teórico de las discusiones acerca de la relación educación-sociedad. Véase Flitner, W.: *Pedagogía sistemática*, Editorial Labor, Barcelona, 1935.

terializar el modelo de país por el que se optaba en las «unidades-nación». Al consolidarse las sociedades nacionales y organizarse definitivamente el Estado-nación, aparecieron, casi simultáneamente, ciertas funciones manifiestas que condujeron a caracterizarlo como «Estado-docente». Estas funciones que debería cumplir el Estado como «ente-educador» eran, taxativamente, las de organizar —esto es, impulsar, sostener, conducir y controlar mediante organismos propios— un sistema de educación formal que, en síntesis, creara una conciencia nacional, defendiera ciertos principios éticos tradicionales, afirmara algunas normas de convivencia e impusiera ciertos contenidos culturales que, por una parte, respondieran a una tradición occidental, humanista y cristiana y, por otra, incorporaran algunos nuevos conocimientos científicos y tecnológicos surgidos en Europa después del Renacimiento (2). El objetivo perseguido era la formación del «ciudadano», capaz de integrarse cultural y socialmente (vale decir, política, económica, religiosamente) al orden social establecido y, por ende, a los valores vigentes en el sistema social, que comenzaba su período ascendente, lejos de crisis graves.

La educación institucionalizada, impartida en forma sistemática y fundada en determinados valores con contenido docente, se caracterizó así por la orientación de su acción por esos fines, claramente explicitados en la declaración de objetivos de la legislación que surgió de inmediato. Su función sería de ahí en más, en primera instancia, proporcionar el mínimo de contenidos culturales indispensables que permitieran al individuo —al ciudadano— desempeñar satisfactoriamente todos los roles que potencialmente le exigiría su vida en sociedad (en su sociedad).

Y por este motivo, pero analizado el tema desde otra perspectiva, esa misma educación institucionalizada cumplió o intentó cumplir también otras funciones sociales, de acuerdo con las expectativas diferenciales y con las normas vigentes que condicionaban la necesaria distribución social del conocimiento y la división social del trabajo en un tipo de sociedad crecientemente compleja. Ello determinó que se plantearan las distintas finalidades para los diferentes niveles y modalidades educativas, surgiendo entonces como una necesidad la obligatoriedad y la gratuidad de enseñanza en los niveles más básicos.

Las funciones sociales de la educación se concentraron, por una parte, en conservar la tradicional inserción histórica de cada país, sosteniendo sus instituciones claves; en este sentido, el sistema educativo formal y, más precisamente, sus niveles básicos, adquirieron la función manifiesta de comunicar ciertos contenidos, seleccionando

---

(2) Agulla, J. C.: *Sociología de la Educación*. Ed. Paidós, Buenos Aires, R. A., 1968.

de la totalidad de los bienes culturales aquellos que correspondían y coincidían con un «tipo» nacional, histórica y culturalmente definido. De ahí que se convirtiera en un representante de los «valores nacionales» y, por lo menos formalmente, en el principal medio institucionalizado para alcanzar los objetivos encarnados en determinados modelos de hombre y de sociedad.

Pero, por otra parte, también le cupo al mismo sistema educativo institucionalizado cumplir otra función social, pero en forma latente (3): la de atender las demandas reales y potenciales de una sociedad en crecimiento económico, suministrando cierta capacitación ocupacional que tendiera a satisfacerlas como oferta de «recursos humanos». La formación de los cuadros dirigentes, profesionales, básicos e intermedios, fue otra de las funciones que asumió, pues, la educación formal. Concentró así toda la responsabilidad educacional de proporcionar tanto una formación cultural general, como una capacitación ocupacional específica. Y de alcanzar objetivos tan múltiples y complejos como los referidos a la unificación y conservación nacional en cuanto a valores colectivos o aquellos comprometidos con el desarrollo económico en cuanto a proveer los recursos humanos necesarios para un país en un determinado «estadio de desarrollo».

Quizá no sea aventurado arriesgar que al concentrar metas tan ambiciosas este sistema educativo institucionalizado engendraba, juntamente con su surgimiento, el comienzo de las crisis que actualmente lo conmueven, originando los planteos acerca de su desaparición y reemplazo por otras formas educativas diferentes. Sus tres niveles —primario, medio y superior— asumieron una tarea ciclópea que no pudieron cumplir en sociedades nacionales que, a su vez, crecían y se complejizaban y que, por cierto, comenzaron a sufrir sus propias crisis... Y la actual crisis del Estado-nación como forma de organización social incide también en el sistema educativo formal, en los valores y modelos que sostiene y reproduce.

Aquí surge otro tema de interés, aunque por ahora vinculado únicamente con las «utopías pedagógicas»: la vigencia y los límites de los Estados nacionales como entes aislados, la crisis del concepto de soberanía nacional, sus límites, la idea de integración, el concepto de región, las posibilidades de acción independiente de todos y cada uno de los Estados-nación (4)... Todos estos problemas demandan, nece-

---

(3) La distinción entre funciones manifiestas y latentes se efectúa de acuerdo a los conceptos acuñados por Merton. Véase del autor *Teoría y estructura social*. FCE, México, 1964.

(4) «La crisis del Estado Nacional Contemporáneo», Horacio Godoy. Ponencia presentada en el II Foro Iberoamericano de Integración y Ciencias Sociales, La Rábida Huelva (España), 1975. El autor de la ponencia realiza una interesante síntesis del estado actual de la problemática.

sariamente, replantear también los supuestos culturales, económicos, políticos, sociales sobre los que se fundaron los sistemas educativos nacionales, supuestos que ya son, indudablemente, «viejos» en algunos aspectos claves.

Las conmociones económicas, sociales, políticas y culturales que sacuden al Estado nacional no pueden menos que repercutir en uno de los mecanismos fundamentales que creara para sostenerse: el sistema educativo. Un análisis de la «crisis mundial de la educación» (5) no puede obviar este problema, sino enfrentarlo, abordarlo. Y, junto con él, analizar un desafío de particular interés: el de organizar una educación que consolide la idea de nación, pero que no la limite ni la encierre, sino que posibilite la apertura a una integración y a una cooperación ínter-nacional (y regional), en unas formas organizativas más móviles y permisivas, con más articulaciones reversibles.

Los medios masivos de comunicación, la «industria cultural», la cultura científica y tecnológica casi planetaria, etc., son factores condicionantes que no pueden dejarse de tomar en cuenta... Y la actual estructuración del poder mundial o las relaciones internacionales, tampoco (6). Quizá en este contexto se torne más fértil el estudio de la crisis de la educación institucionalizada, ya que los planteos sobre la «muerte de la escuela» o de «la reproducción» (Illich, Bordieu, Passeron) conducen, en muchos casos, a vías muertas para la solución real de problemas acuciantes no sólo para los países considerados globalmente, sino también para todos y cada uno de quienes quedan incluidos o excluidos del proceso educativo formal (aunque, obviamente, por distintas razones).

La doble dimensión individual y social quedaría así incluida en el encuadre de un análisis que debe tender a ser crítico, pero que a la vez debe también iniciar la búsqueda de «ideas» o, lo que es igual, de intentos de superación de esa misma crítica (y de esa crisis).

2. LOS CASOS DE ESPAÑA Y ARGENTINA

Resulta obvio destacar que este último «tema de interés» que señalamos no ha sido prácticamente tenido en cuenta por los países que abordaron reformas y cambios en su organización educativa formal en las últimas décadas. Y, por cierto, menos aún por aquellos que permanecen con sus viejas formas organizativas de la enseñanza.

Ni España ni Argentina fueron la excepción en el proceso de institucionalización educativa anteriormente señalado y organizaron, a par-

---

(5) Coombs, P.: *La crisis mundial de la educación*. Ed. Península, Barcelona, 1970.

(6) El término se utiliza en la acepción que le dio Adorno.

tir de leyes fundamentales —la «Ley Moyano» de 1857 en el caso español; la Ley número 1.420, de Educación Común, de 1884, en el caso argentino—, sus respectivos «sistemas modernos» de enseñanza, partiendo de los niveles básicos.

Ahora bien, salvo algunas modificaciones y adiciones, las principales instituciones y normas legales de esta organización continuaron vigentes en ambos países hasta la década de los años sesenta. En Argentina, la Ley número 1.420 sigue vigente, por no citar más que un ejemplo y referido al primer nivel (7). En España, el equipo encargado de elaborar las bases para una nueva política educativa escribía en el año 1969:

> ... El sistema educativo español vigente se ajusta, en términos generales, a la concepción peculiar de una sociedad de características muy distintas de las actuales. En realidad, su estructura y su organización no difieren en sus grandes líneas de los principios de la Ley Moyano de 1857... (8).

Es, pues, suficientemente conocido el hecho de que las principales instituciones educativas y muchas de las normas legales vigentes hasta la década de los años sesenta en ambos países o que inspiraron su legislación se perfilaron en el siglo anterior y se insertaban en un modelo de organización social y en un tipo histórico que tiene sus raíces en el siglo XIX. El mismo equipo español decía:

> ... En realidad, la contextura del sistema educativo actual difiere grandemente de lo que se estableció a lo largo del siglo XIX y primeros lustros del siglo XX, cuando los características, tendencias y necesidades de la sociedad eran muy distintas de las actuales... (9).

Pero ¿cuáles fueron los logros del sistema educativo institucionalizado que nació tan ambicioso en los dos países?

En términos generales, puede afirmarse que tanto en España como en Argentina los mayores logros del mismo fueron una sensible reducción del analfabetismo, la formación de una buena parte de sus

---

(7) Esta ley fue primeramente dictada sólo para la Capital Federal y Territorios Nacionales y luego se extendió su aplicación prácticamente, alcanzando validez nacional. Lo mismo que se ha señalado para la vigencia de esta ley ocurre en general con los decretos-leyes y restantes normas legales que organizan todas las actividades educacionales institucionalizadas. La excepción es la legislación vigente para una rama del tercer nivel o enseñanza superior, la universitaria, en la cual prácticamente cada gobierno nacional ha dictado su propia ley para organizar la actividad. Para el caso argentino es interesante consultar el informe del CONADE: «Educación, Recursos Humanos y Desarrollo Económico-Social», tomos I y II, Buenos Aires, R. A., 1968.

(8) *La Educación en España. Bases para una política educativa.* Ministerio de Educación y Ciencia, España, 1969, p. 203.

(9) *Ibid.*

estratos dirigentes y profesionales, una cierta homogeneización cultural que no superó totalmente el problema de la subcultura rural y de las diferencias regionales y, quizá, el intento más o menos logrado de creación de una «cultura nacional» basada en el acervo histórico. En el caso de Argentina se agrega la superación del problema de la inmigración, integrando a la gran masa de población de origen europeo a la vida social y cultural del país.

Pero no fueron desdeñables tampoco los resultados de otra de las funciones sociales latentes que intentó cumplir ese sistema: la capacitación ocupacional de ciertos sectores de población activa de los dos países, en tanto que dio los elementos básicos para posibilitar aprendizajes funcionales y, en menor medida, en tanto que impartió los conocimientos específicos necesarios para el desempeño de ciertos roles ocupacionales de nivel medio y superior. Coadyuvó así a originar un proceso de movilidad social vertical que benefició especialmente a los sectores medios y a consolidar, por otra parte, el sistema de estratificación social clasista, propio de las sociedades nacionales, que superó las formas estamentales, más «irracionales» y socialmente más «injustas», vigentes en ambos países en etapas anteriores.

A pesar de estos logros, el sistema educativo formal entró, en España y en Argentina, en franca crisis: sus instituciones fueron cuestionadas; sus objetivos, discutidos y discutibles; su estructuración legal fue reiteradamente reformada y, en términos generales, sus resultados, en relación con sus objetivos, fueron reprobados por quienes los juzgaron, aunque se utilizaran para ello los criterios más dispares. Ni en el orden cuantitativo ni en el orden caulitativo sus resultados fueron satisfactorios.

Ahora bien, esas crisis, especialmente percibidas en los últimos años, tendrían una dinámica interna que es en parte común a ambos países, en parte «original» de cada país («española» y «argentina») y en parte similar a la dinámica general de la denominada «crisis mundial de la educación», analizada desde distintas perspectivas por autores como Coombs, Freire, Marcuse, Illich, Bordieu, Passeron, Reimer, etc. *¿Cómo respondieron España y Argentina a este fenómeno en la última década?*

España estudió su propia crisis e intentó renovar y reorganizar su organización educativa formal. Para dar una fecha clave, el 4 de agosto de 1970 (*BOE* del 6 de agosto) se aprobó la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa... Vale decir que partiendo de una ley de bases y de una autocrítica de su propio sistema educativo formal, comenzó la renovación de la organización

de la enseñanza en un proceso progresivo que hoy continúa, tendiendo a la superación de sus aspectos más graves, por cierto que en el marco exclusivo del país como sociedad nacional y manteniendo las antiguas instituciones.

Argentina, tras el fracaso de un intento análogo en los últimos años de la década del sesenta (proyecto Astigueta-Pérez Ghilou, 1968), respondió de una manera diferente: si bien permanece con su antigua y reprimida forma educativa institucionalizada, existe hoy en el país una realidad educativa que desborda a la clasificación tradicional e incluye una especie de «sistema paralelo» o parasistema educativo que adquiere cada vez mayor volumen e importancia.

En un caso mediante un cambio institucionalizado y en el otro tendiendo a cambios funcionales, se persiguió en los dos países, pues, un objetivo fundamental: una educación más «justa y eficaz», esto es, más racional, que responda cuantitativa y cualitativamente a las necesidades individuales y sociales de educación. Necesidades que, ya se lo ha advertido, no pueden encuadrarse en el mero límite de una sociedad nacional, sino que tienden a superar en el tiempo y en el espacio ecológico al aislamiento que caracterizara al planteo surgido en el siglo XIX (y aquí juega un papel bastante importante el concepto de cooperación como elemento determinante de esas necesidades).

Si esos esfuerzos son suficientes, si están bien orientados, si necesitan o no modificaciones, si... todo ello es motivo de un estudio específico y cuidadoso que escapa a las intenciones del presente trabajo. No obstante no se puede dejar de advertir que pareciera que ambas naciones persisten en errores que se señalaron en el punto 1 como determinantes de sus problemas educacionales. Y que no incorporaron todavía los elementos que, a finales del siglo XX, aparecen como necesarios para una adecuación de la educación a sus realidades sociales (esto es, políticas, culturales, económicas).

3. EDUCACION Y ESTRATIFICACION SOCIAL

Quizá el tema más importante que surgió del análisis de la relación educación-sociedad desde la perspectiva *sistema educativo institucionalizado-sociedad nacional* sea precisamente el de la incidencia de este tipo de educación en la forma de estratificación social vigente en este tipo de sociedad.

Con las limitaciones obvias, es posible arriesgar que la posibilidad que tiene y tuvo la educación institucionalizada de actuar como un factor de cambio social fue y es la de cumplir ciertas funciones

que coadyuven a cambiar la forma de estratificación social de una sociedad por otra cada vez «más justa». Y si en sus comienzos los sistemas educativos institucionalizados coadyuvaron a desplazar a las formas estamentales de estratificación y a imponer la forma clasista, socialmente más justa y fundada en criterios «más racionales, abiertos y permisivos», es posible advertir —especialmente en las sociedades más desarrolladas— que tienden ahora a desplazar incipientemente a este sistema clasista por otra forma de estratificación social, fundada en la capacitación y en la representatividad sectorial.

La estructura social básica de una sociedad es su forma de estratificación social, vale decir, la ordenación y distribución de la población por funciones que cumple en esa sociedad, jerárquica y socialmente dadas por una escala de poder que está definida social, política, cultural, económicamente en un momento del tiempo y del espacio ecológico. Es suficientemente aceptado el hecho de que no se conoce, ni en el pasado ni en el presente, sociedad que no haya tenido *una forma* de estratificación social. Pero también es evidente que estas formas han variado y varían tanto en el pasado como en el presente: esa *forma* es una variable histórica.

Y así como hubo —y hay— sociedades de castas o sociedades estamentales, la sociedad nación surge con una forma propia y característica de estratificación social: la clasista. Esta forma de estratificación apareció como más móvil, más abierta, más permisiva con respecto a las existentes hasta la aparición de la «sociedad burguesa», aunque todavía fundada en caracteres «no racionales» (riqueza y poderío económico).

Ahora bien, la hipótesis que se maneja es que la posibilidad que tiene la educación para actuar como mecanismo tendente a lograr un cambio social es precisamente la de operar como un mecanismo que altere ese criterio fundante de la estratificación social clasista, que tienda ahora a reemplazarlo por otro distributivo que sea socialmente más racional y justo y que coadyuve otra vez a cambiar la estructura social básica de la sociedad nacional (vale decir, de su sistema de relaciones). Y ello es posible porque las condiciones en que se desarrollan esas sociedades han variado sustancialmente desde el período de su aparición y consolidación y porque las crisis que afectaron a sus instituciones (entre ellas el sistema educativo) introdujeron elementos dinámicos, insospechados en sus orígenes, que condicionan su actual desarrollo. Y en esa misma hipótesis se sostiene también que *la educación institucionalizada ya ha comenzado en forma latente (Merton) a cumplir una función tendente a lograr un cambio social: lo hace cumpliendo con la función de capacitación ocupacional.*

No es arriesgado aventurar que precisamente la difusión de la cultura científica y tecnológica a través de la racionalización de comportamientos y estructuras, fue uno de los factores claves que condicionó la ruptura de la antigua ordenación del poder mundial y la aparición, por ejemplo, de las superpotencias que alteraron los antiguos límites nacionales generando nuevas dimensiones de espacios económicos, culturales, jurídicos, militares, que hoy superan ampliamente a las «unidades-nación».

Y en ese proceso *la capacitación tiende a sustituir a la posesión de la riqueza o al poder económico individual como criterio distributivo de las funciones sociales y, por ende, de las asignaciones de poder y prestigio.* Allí estaría, pues, la posibilidad de la educación como «agente de cambio». Los procesos tendentes a cambios sociales en las sociedades actuales están estrecha e indisolublemente ligados a la cultura científica y tecnológica y se derivarían, en parte, de ella.

El desarrollo científico y las aplicaciones tecnológicas fueron determinando en las sociedades modernas nuevas formas de racionalización que hoy definen y reorientan sus procesos sociales (políticos, económicos, culturales). Y esta racionalidad es resultante —a nivel de estructuras y de comportamientos—, de la función de capacitación ocupacional cumplida por los sistemas educativos formales.

La función educativa, especialmente orientada por la capacitación ocupacional, sería, por una parte, el mecanismo por el cual se inicia, se mantiene y se difunde el proceso de desarrollo y, por otra parte, el peso de sus innovaciones y la propia dinámica social y económica que se deriva del mismo irían generando nuevas necesidades y nuevas respuestas educacionales en un proceso dialéctico de complementariedad funcional (10). Esta complementariedad se puede advertir si se analiza, por ejemplo, lo ocurrido en lo que va del siglo en las naciones industriales más avanzadas (Estados Unidos, los principales países europeos).

En un comienzo pareció que los sistemas educativos institucionalizados, originados en el siglo XIX, podrían satisfacer las demandas derivadas de la difusión y aceptación de la cultura científica y tecnológica y de los progresos económicos y sociales e imponer a su vez su desarrollo (que esos mismos sistemas coadyuvaron a generar). Ello parecía posible con sólo ajustar sus mecanismos internos (y, quizá, con algunas reformas «externas») y cumplir en forma manifiesta lo que hasta entonces era en la mayoría de los casos una función latente: la capacitación ocupacional.

---

(10) El concepto se utiliza tal como lo acuñó Gurvitcg en su obra *Dialéctica y Sociología.*

Esta suposición fue rápidamente desvirtuada y el ritmo de los cambios superó los esfuerzos que se realizaron para adaptar las instituciones educativas tradicionales a «los nuevos tiempos». Al adquirirse entonces la certeza de que en breve plazo la educación formal, tal como se la concibiera en el siglo XIX, sería insuficiente y no podría satisfacer todas las nuevas exigencias, surgieron los planteos de «la crisis de la educación», se comenzaron a esbozar algunas soluciones y otras surgieron «funcionalmente». El proceso culminaría cuando en las últimas décadas la misma difusión del conocimiento científico y la dinámica del desarrollo de esos países generaron como una necesidad a la capacitación o educación continua.

Hoy el ritmo supera toda idea anterior de educación formal como acumulación y adquisición definitiva de conocimientos —que pronto se tornan obsoletos— y surge la respuesta de *la educación permanente como función manifiesta.* Las sociedades más móviles, sectoriales y pluralistas, estructuradas en gran medida racionalmente en función de la cultura científica y de sus aplicaciones tecnológicas, generaron, pues, en un momento dado de su desarrollo nuevas respuestas educacionales a nuevas necesidades, especialmente a las de su sector base: el ocupacional. El proceso dialéctico de complementariedad funcional se evidencia aquí claramente y el modelo generado por un tipo de sociedad cuyo apogeo se centró a fines del siglo XIX da lugar al intento de institucionalizar otras formas educativas que respondan a una forma diferente de sociedad, la cual indudablemente ya existe a fines de este siglo XX (superando a la sociedad «unidad-nación» tal como estuvo definida en el siglo pasado y a comienzos de éste).

4. LOS CASOS DE ESPAÑA Y ARGENTINA

Ahora bien, *¿qué ocurrió en sociedades como la argentina o la española?* La conjetura es que el ritmo de imposición de los conocimientos científicos y tecnológicos, sus estudios de desarrollo y las demandas sociales de educación que ambos originan tienden también a generar nuevas formas de organización educativa que ya han modificado incipientemente al sistema educacional institucionalizado que se originó en el siglo pasado.

Sin que se haya llegado todavía a la necesidad de educación permanente como función manifiesta que lo transforme totalmente, ya han aparecido otras formas educacionales que tienden a completar y a cubrir deficiencias evidentes en las instituciones del sistema formal y al desfasaje existente entre éstas y la demanda social derivada del estadio de desarrollo en que las sociedades se encuentran. (Un ejem-

plo claro de ello sería la Universidad Nacional a Distancia española, que tiende claramente a superar el modelo de la universidad tradicional). Y no está de más reiterar que esa demanda gira, especial y fundamentalmente, en torno a la función de capacitación para participar en las distintas ocupaciones que la sociedad ofrece y demanda, vale decir, en la estructura ocupacional, principal componente del sistema de estratificación social.

Curiosamente, recién en forma tardía se ha comenzado a advertir cómo esta función de capacitación ocupacional, cumplida por el sistema educativo institucionalizado, afectó y afecta al proceso de organización de ambas sociedades, a pesar de que lo hizo casi desde sus orígenes. La organización del proceso de enseñanza, respondiendo a necesidades «funcionales» del desarrollo de cada sociedad nacional, comenzó casi «subrepticiamente» (11) a cumplir otras funciones sociales que no estaban explícitamente expresadas en su proceso de institucionalización y que sólo cuando las mismas se impusieron fueron «tímida e incoherentemente» (Agulla) recibidas tanto en España como en Argentina.

Es interesante advertir que tanto en uno como en otro país se dio casi el mismo fenómeno: un desfasaje entre las funciones manifiestas y latentes que han cumplido los procesos educativos institucionalizados. En los dos países se habría dado un conflicto entre las mismas. Por una parte, las funciones manifiestas tendían a *conformar y consolidar* un proceso de integración social, privilegiando las actividades tendientes a la organización de la sociedad como unidad-nación, con un sistema clasista de estratificación social, y a la educación del «ciudadano» como ideal educacional (es decir, a la comunicación intencional de contenidos culturales de tradición humanista, más que a los «científicos y técnicos»). Pero, por otra parte, las funciones latentes tendían a *transformar* ese orden (educación y cambio social), superando en forma incipiente la razón misma que lo fundaba: los principios que sustentaban su forma de estratificación social. Al capacitar iba creando otro criterio distributivo que progresiva y lentamente sustituiría al de la sociedad en que se insertaba y en la cual se originó (12).

La hipótesis es ya suficientemente conocida y trabajada en sociología: al cumplir la función ocupacional en forma latente primero y manifiesta después, los sistemas educativos formales comenzaron un proceso de «desestratificación» y de «re-estratificación» social basa-

---

(11) Agulla, J. C., y colaboradores: *Educación, Sociedad y Cambio Social*. Ed. Kapelusz, Buenos Aires, R. A., 1974.

(12) *Ibid.*

dos en la movilidad horizontal y vertical, que tendió y tiende a ordenar los estratos sociales y su escala de poder no en función de la riqueza y la extracción familiar, sino en la capacitación (ese «saber para prever y prever para poder» de que hablaba Comte). Muchos son los autores que ya hablan de una nueva forma emergente de organización social que tiende a reemplazar al sistema clasista, superándolo por un orden social más racional que funda la pertenencia a un estrato en otros caracteres adquiridos. Y este fenómeno, incipientemente, se daría también en España y Argentina.

Agulla, por ejemplo, ha definido así ese proceso desde *una* perspectiva sociológica:

> ... Si bien la aparición, difusión e imposición de los conocimientos científicos van consolidando al sistema de estratificación social clasista a partir del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XX, en los principales países de Europa, en los Estados Unidos y, quizá en algunos países latinoamericanos (y, por cierto, en algunos otros), a partir de un momento determinado, ese mismo proceso crea el origen de su propia destrucción, es decir, comienza a dar origen a un nuevo sistema de estratificación social fundado, precisamente, en el «nuevo» poder de los conocimientos científicos y tecnológicos.
>
> La actualización de ese poder legitimado, es decir, institucionalizado, se da en las ocupaciones. En efecto, las ocupaciones se institucionalizan como «profesiones», y éstas se actualizan como «capacitación especializada», adquirida racional y sistemáticamente, que se reconocen por un título» socialmente admitido, con el cual se obtiene un *status* ocupacional.
>
> Esta institucionalización de las profesiones responde a una estructura ocupacional técnica y racionalizada, ya que la misma reclama esa «capacidad especifica» por niveles de «conocimientos» para el acceso, participación y movilidad en la misma. De allí surge la asociación existente entre ambos elementos.
>
> Pero la función latente de esta asociación está fundada no tanto en el aumento de la complejidad de la estructura ocupacional cuanto en el poder formal del ritmo, dirección y nivel de los conocimientos científicos y tecnológicos, es decir, que la asociación actualiza la función latente por necesidades internas de esos conocimientos en su búsqueda de una mayor eficiencia en el funcionamiento de las estructuras de una sociedad; en última instancia, por el reconocimiento social de una escala de poder dado por los conocimientos. Esta escala de poder actúa como criterio socialmente admitido por su valor social, que ordena estratos ocupacionales en un nuevo sistema de estratificación.
>
> Y así se establecen estratos por los niveles de *status* de las ocupaciones en un sistema ordenado por una escala funcional y jerarquizada de esos conocimientos científicos y tecnológicos. La educación, especialmente cuando actualiza la función de capacita-

ción ocupacional, es el mecanismo mediante el cual se adquieren racional y sistemáticamente esos conocimientos y esas técnicas que conforman la estructura ocupacional; y el proceso educativo escolar, y en gran medida la llamada educación parasistemática, sólo en los últimos tiempos y en las sociedades desarrolladas han tendido a actualizar esa función manifiestamente.

Quizá, y como ya lo dijimos, la asociación entre la «capacitación específica», adquirida racional y sistemáticamente, y la «estructura ocupacional», organizada técnica y racionalmente, origine ese nuevo poder que daría origen al nuevo sistema de estratificación social, que tiende a enfrentarse ya a la estratificación social clasista... (13).

Ahora bien, este proceso, lo reiteramos, se da sólo en forma incipiente y reciente en nuestros países, de ahí que también en forma explícita se intente desde hace poco tiempo controlarlo y conducirlo. Ello está en relación con la ya mencionada crisis de la educación formal institucionalizada y la crisis de las sociedades nacionales y su forma de organización social.

Los sistemas educativos de España y Argentina se sustentaron en una filosofía que legitimó un tipo de educación elitista e «intelectualista», explicitada en sus comienzos en las normas que organizaron sus principales instituciones (14). Esta educación se caracterizó en sus orígenes por una disociación entre educación y ocupación productiva, con una distinción de sus destinatarios por niveles (de ahí que reiteradamente se afirma en este trabajo que sólo en forma *latente* comenzó a cumplir la función de capacitación ocupacional).

La educación primaria fue la que se convirtió en el equivalente de la «educación popular», que no se preocupaba siquiera por hacer asimilar los elementos esenciales de la revolución agrícola e industrial. Apuntaba a una población dedicada a la producción primaria, base de una economía extractiva que desalentó a la industrialización. En el caso argentino, la presencia de grandes masas de inmigrantes de origen extranjero y los procesos derivados de su emancipación y organización política nacional y, en el caso español, las diferencias regionales y las consecuencias de su proceso político interno, hicieron que se le asignara al nivel la función primordial de crear una «conciencia nacional», tendente a fomentar la integración y la estabilidad social. La sistematización racional de los principios éticos, las normas sociales y los contenidos culturales se hicieron en función de ciertos valores tomados de la tradición humanista y cristiana de Occidente y, fundamentalmente, de dos valores «liberales»: nacionalismo e indivi-

(13) *Ibid.*

(14) Es interesante, al respecto, analizar los objetivos explicitados en las normas legales que organizaron los distintos niveles de los dos países.

dualismo. Este nivel, por ser el único obligatorio posible, debía asumir la responsabilidad de educar al «ciudadano» (o al «soberano» en el decir de Sarmiento), cuando en realidad tendría que haber asumido otras y diversificadas funciones.

El segundo nivel —medio o secundario— tuvo, por su parte, el carácter de preparatorio para entrar a la universidad y juntamente con ésta tendió a formar a la clase dirigente de carácter nacional, sin exceptuar a la *élite* de profesionales liberales. Ambos niveles, medio y superior, estaban, como tales, reservados al sector de población minoritario que tendría acceso a la administración pública y a la dirigencia política, esquema que se mantuvo en este siglo por ser este tipo de educación, entre otras cosas, un mecanismo eficiente para posibilitar la creciente participación de los sectores medios en la estructura de poder de ambos países.

Gregorio Weimberg ha formulado una hipótesis interesante al respecto: según este historiador argentino, el actual estrangulamiento de los sistemas educativos nacionales en países como los nuestros derivaría en parte de la presencia de una filosofía despreocupada del hombre como productor agravada por habérsele incorporado las pautas de una filosofía «para el consumo», tomada en gran medida por efecto de demostración e impuesta también por los países altamente desarrollados.

Vale decir que a la filosofía de una educación minoritaria, enciclopédica y humanística, más universalizada y extendida en este siglo, pero sin cambiársele de signo, se le sumaría el impacto de otra filosofía, divulgada especialmente por los medios de comunicación de masas, que presionan sobre el consumo, intensificándolo. Y en este proceso faltaría —habríamos «omitido»— un estadio fundamental: el de una educación manifiestamente preocupada por el ingreso de amplios sectores de población capacitados en una actividad productiva, creadora, capitalizadora y no meramente consumidora.

Este esquema elitista y minoritario de enseñanza, con escasas influencias externas y casi absolutamente controlado por los propios países, que quizá fue «funcional» a la estructura social de ambas naciones hasta comienzos de este siglo, entró en franca crisis con los cambios surgidos en lo que va del mismo. Tanto en España como en Argentina ocurrieron en este siglo modificaciones claras de sus estructuras sociales por la confluencia de diversos factores: en el orden interno comenzaron un crecimiento dinámico y desordenado de los sectores secundarios y terciarios y se dio un acelerado proceso de industrialización, de urbanización y de reestratificación social apoyado en la expansión de amplios sectores medios. En el orden externo, se

crearon nuevos vínculos y nuevos compromisos económicos, políticos, militares, científicos, que condicionaron desde fuera sus posibilidades de acción y sus relaciones como «estados soberanos».

Por lo demás, a un tipo de sociedad con una economía más compleja y diversificada se le aparejó la necesidad de una educación distinta, organizada sobre otras bases y destinada a cumplir otras funciones. No fueron ajenas a este proceso, por una parte, la aparición de una clase obrera industrial y la emergencia de una burguesía nacional que cambiaron la «correlación de fuerzas» existente con los antiguos grupos sociales, presionando sobre el sistema educativo («revolución de las aspiraciones crecientes»).

Y, por otra parte, los cambios en la estructura ocupacional, que al ritmo de la creciente industrialización, comenzaron a reclamar una capacitación específica para ciertos sectores en desarrollo (vinculados al secundario y terciario). Fueron así convergiendo, tanto en el proceso español como en el argentino, múltiples factores estructurales y superestructurales que determinaron nuevas necesidades educacionales. Desde una perspectiva, no son desdeñables de destacar entre estos factores a la nueva organización de la estructura social derivada de los procesos de industrialización, urbanización (por ejemplo, actualmente el 79 por 100 de la población argentina y el 65 por 100 de la española son urbanas) y burocratización; a las modificaciones en el uso tradicional del agro; al impacto de la ciencia y de la tecnología en ciertas esferas de la economía (por la acción, por ejemplo, de las grandes empresas multinacionales); a la formación de nuevos grupos sociales (operarios calificados frente a los obreros no calificados, técnicos medios, ejecutivos, gerentes y directivos no propietarios, nuevos profesionales liberales, etc.). Desde otra perspectiva, son importantes de señalar también las nuevas pautas culturales y la adquisición de nuevos valores que comenzaron a estimular nuevas aspiraciones, nuevas preferencias y nuevas exigencias en el consumo de bienes y servicios.

En esa coyuntura, lo reiteramos, es perfectamente perceptible tanto en el proceso español tanto como en el argentino, la aparición y la aceleración de la crisis de la educación formal con las características anteriormente señaladas. Frente a estos cambios sociales, los tres niveles formales con sus distintas modalidades no pudieron responder plena y satisfactoriamente ni a los requerimientos para los cuales habían sido creados, ni a los nuevos que le formulaba la nueva realidad social.

Cambios que este mismo sistema, paradójicamente, había coadyuvado a producir cumpliendo en forma latente la función de capacita-

ción ocupacional de los nuevos estratos sociales, diferentes a los definidos por el sistema clasista (es sintomático, por ejemplo, la aceptación «unánime» por parte de los teóricos del hecho de que el proletariado como clase prácticamente ha desaparecido para dar lugar a otro estrato social, con características diferentes, de acuerdo a la definición clásica del mismo).

En España, la década de los años sesenta fue la que precipitó la crisis lel «viejo sistema formal». Superada la difícil década de la posguerra, con su comienzo empezó el denominado *«boom* del desarrollo español», estimulado por los Planes de Desarrollo Económico y Social (el primer Plan de Desarrollo Económico y Social fue planteado para el período 1964-1967 y presentado por la Presidencia del Gobierno en Madrid en el año 1963). Los años sesenta determinaron el «despegue» y un importante ritmo de crecimiento nacional en todos los órdenes.

Una década más tarde, y coincidiendo con el «Año Mundial de la Educación», España abordaba la problemática de su propia crisis educacional, aún no resuelta, sancionando su Reforma Educativa.

Argentina también muestra claramente una evolución social y económica en la misma década. Al igual que casi todas las demás naciones iberoamericanas, tuvo en la década de los años sesenta un azaroso desarrollo económico y político, con altibajos en su proceso constitucional, pero hacia el fin de la misma puede considerarse que estaban consolidadas las tendencias iniciadas en los años cuarenta y cincuenta, a partir del desarrollo industrial y de sus consecuencias sociales. El paulatino crecimiento de la población y la concentración en zonas urbanas, el proceso de industrialización fundado principalmente en la sustitución de importaciones, el de burocratización y la expansión del sector terciario con cierto detrimento del primario y aun del secundario, las diferencias regionales en aspectos sociales, culturales, económicas, por no citar más que a unos pocos elementos condicionantes, configuraban hacia el fin de los años sesenta un panorama relativamente estable en el estadio de desarrollo del país y en la critalización de un proceso iniciado en décadas anteriores, más allá de los cambios políticos.

Y no es arriesgado afirmar, en base a los estudios existentes, que es prácticamente en la misma década del sesenta cuando se agudizaron los factores que condujeron a la crisis más profunda de su educación formal y al intento de reforma del año 1968, que fracasó posteriormente. En suma, los últimos años de la década del sesenta serían, desde la perspectiva señalada, los que ponen en evidencia la culminación de la crisis del sistema educativo formal en los dos países, derivada de sus propios procesos sociales, económicos, políticos,

como sociedades nacionales. O sea de un proceso de desarrollo que se dio en forma más rápida e intensiva en España y en forma más lenta y dilatada en Argentina.

Y es precisamente porque también en esa época es cuando se manifestaron más agudamente en ambos países las exigencias derivadas de la «toma de conciencia» de la relación entre economía, educación y estructura social, apareciendo el análisis de la problemática educativa con los parámetros y conceptos que vinculaban *educación y desarrollo* (con lo cual el planteo adquiría otras connotaciones y se vinculó al planeamiento de la educación y al poder político, social y económico que la misma posee).

Ahora bien, hasta aquí llegan estas consideraciones, a partir de ellas nos resta otro camino que emprender: realizar una investigación detenida acerca de cómo se originó y se manifestó la crisis en su momento culminante (mediados de este siglo) y cómo respondieron a ella ambos países. El trabajo debería culminar con una evaluación tentativa de estas respuestas casi una década después.

El intento lo llevaremos a cabo en un futuro inmediato sobre las bases de las ideas expuestas en las líneas precedentes, a las que habrá que discutir y corregir... Y ésta es, precisamente, una de las finalidades del presente artículo: brindar el material para iniciar, pues, esas discusiones y esas correcciones.

VICTORIA GALVANI FORESI

Princesa, 3
MADRID

LA RESURRECCION DE LA PASTA

I

Aparecieron imperiales, con su poderoso penacho de humo, y su bermeja estola de tomate y carne picada. Exhalaban una fuerte vaharada, un tufo macho y sanguíneo; no era precisamente el suyo un olor de delicado pachulí. Estaban muy callados, salvo el humo; y observados de cerca, se veía en seguida que eran a la vez flacos y musculosos (probablemetne se habían sometido a una cura para adelgazar). Sudaban a más no poder en la sauna del plato caliente, y, como no llevaban toalla, nada impediría decir que estaban desnudos. Cuando se disipó un poco el vapor que les circundaba, se les vio mejor: eran, de nuevo, espaguetis. Su pastosa y penetrable presencia invitaba al mordisco. Pero había que pasar antes por otro rito: el bautismo del queso rayado. Al mezclarlos, para que tomate fundido, queso y pasta se maridasen bien, sucedió lo extraño aquel martes día 30 de marzo, en Roma. Los espaguetis empezaron a moverse de un modo insólito: estoy por decir que se meneaban, que vibraban, o —¿por qué no?— que reptaban. Uno de ellos, gualda con manchas rojas en el lomo, comenzó a segregarse del montón viscoso, comenzó a serpentear lentamente, con curvas sinuosas (no sé si decir femeninas) hasta el borde del plato. Y ahí no se detuvo aquel hombre. Como si fuese una maroma, se fue descolgando desde el primer hasta el segundo plato. Si allí se hubiese detenido, todo el mundo lo hubiera entendido: se ha tratado, señores y señoras, de un normalísimo resbalón de un fideo demasiado lubrificado. Pero el caso es que el filamento hacía tiempo que también se había bajado del segundo plato, y culeteaba ya osadamente por el mantel, dejando, como se puede imaginar, un detestable reguero de tomate. Era admirable, y algunos comensales del restaurante se levantaron para ver la proeza de aquel ser, que ya se estaba dejando caer patas abajo de la mesa, camino de las

baldosas, camino puede de la puerta, y quién sabe después camino de dónde: Vaticano, Quirinal, Trastevere...

Sin ser pequeña, no importó mucho la hazaña del espagueti reptante; toda la atención estaba ahora concentrada sobre sus hermanos; pero éstos, apenas ya si con una bruma sobre la pálida epidermis, estaban todos abrazados e inertes, hechos una desmallada madeja. parecían muertos, aunque un sacerdote de Santa María in Via especificó que no podían estar muertos desde el momento en que los espaguetis nunca han estado vivos. Aquella intervención del cura satisfizo bastante, y hasta un grueso romano, seguramente empleado de un ministerio, misino y tragaldabas, ordenó una ronda de sambuca, el anís que corona las comidas italianas, y que no se deja de soler tomar con un grano de café dentro de la copa: la mosca. La sambuca con la mosca arrastró muchos miedos, y anestesió la curiosidad por el evadido: su rastro tomatáceo cedía en un cierto punto, junto a la puerta entreabierta que daba a la calle, luego no había otra cosa que deducir salvo su obvia y definitiva, si bien inexplicable, escapada.

El hecho se había consumado, así que todos los que estaban allí retornaron a sus mesas de origen. No era útil preocuparse, ocurren tantas cosas hoy en día —¡ah, esa juventud!—; los tiempos cambian: este tipo de pensamientos se apoderaron al instante de todos, y la calma volvió, hasta que de pronto el que debía haber comido el plato de espaguetis dio un discreto grito. Se había movido algo. Otra vez todo el restaurante se arremolinó en torno al plato, y muchos ojos vieron claramente cómo varios espaguetis empezaban a titilar, y a despegarse los unos de los otros. Tenía algo de asqueroso, y a la vez de atractivo, ver moverse todos aquellos espaguetis, dotados de vida propia, que se liberaban de la maraña común, y que avanzaban como podían hasta los bordes del plato. Los primeros se descolgaron con gran rapidez, y pronto en el mantel se apreció una serie de estelas rojas, como venas, como si hubiesen estampado contra la tela muchas superficies sangrantes de medias naranjas. No todos los espaguetis seguían la misma dirección: algunos iban al norte, y otros en dirección sudoeste (la más escandalosa, pues conducía al váter).

El funcionario ministerial no pidió permiso al sacerdote para operar algo que habría que dudar que no fuese un asesinato: empuñó un cuchillo, con sierra en la extremidad, y se lanzó bestialmente sobre uno de los pobres espaguetis que se ondulaba sobre el mantel. De un tajo le cortó en dos partes. Se detuvo a ver la muerte que había producido; pero no. Cada una de las dos mitades seguía coleando alegremente hacia el borde del mantel. De nuevo, el tipo cor-

tó los trozos en otros más pequeños, pero sin resultado. Las nuevas partes seguían vivas, seguían largándose. Es más, al cabo de un cierto tiempo se las veía regenerar y crecer, hasta que de los ocho trozos trinchados pronto serpenteaban ocho espaguetis de longitud normal.

El sacerdote de Santa María in Via tuvo la duda de si no se estaba acercando uno de esos momentos de dimensiones bíblicas. Y ni siquiera le reconfortó —pues no se acordaba— la idea de que ninguna de las diez plagas de Egipto consistía en la animación de los espaguetis.

Al poco rato, todos los habitantes del plato habían desaparecido del local. En ese momento llegó la policía.

II

Cuando Il Messaggero *tituló: «SPAGHETTI VIVI. FUGGONO DAL RISTORANTE SENZA PAGARE IL CONTO» («Espaguetis vivos. Huyen del restaurante sin pagar la cuenta»), estaba clara la risa sardónica de su redactor. Había tomado a chacota la información de la pasta móvil. Pero cuando el hecho se repitió los días siguientes en varias ciudades de la provincia entre las cuales Palo Laziale, Frascati y Santa Marinella,* Il Messaggero *tuvo que cambiar de actitud: «LA SCIENZA NON CI CAPISCE PIÙ NIENTE.» (La ciencia no entiende nada.) Este editorial sumió en una considerable consternación a los romanos. Una revista de gran tirada, especializada en moda, cotilleos, etc., llamada* Ultimo Tango, *quiso insistir en una línea maligna y descreída: «¿Los espaguetis son seres humanos?», titulaba, y prometía para los próximos números un serial sobre la reproducción de los raros fideos. Tampoco sacó de dudas al público la RAI cuando el locutor dijo en el telediario de las ocho y media: «Ante el repetirse en numerosas casas privadas y locales públicos el hecho de que espaguetis previamente cocidos y condimentados hayan optado por la solución de evadirse de sus platos, movidos de inexplicable animación, en vez de esperar su deglución como es costumbre, las autoridades han decidido un compás de espera. La policía ha sido alertada para la interceptación de estos espaguetis llamémosles móviles, que tras escapar no dejan ninguna indicación de su paradero. Asimismo se aconseja a la población la sustitución de espaguetis por rigatonis o raviolis o fetuchinis, en tanto no se aclare si los susodichos elementos de pasta móvil son capaces de producir daños de algún tipo contra las personas o las cosas.»*

Ya digo: no sacó del terror este comunicado. También en Basilicata y en Pavía, en Palermo y en San Remo, los espaguetis abandonaban los platos de sus dueños apenas iban a ser comidos. El problema era de envergadura nacional, si bien nada extraño hubiera que añadir al hecho de que escaparan.

Nino Giustini, agricultor lacial, fue el primero en ser mordido. Pensaron que era una víbora. Pero era invierno y extraño que hubiera víboras en un patatal. Antes de entrar en coma, Giustini dijo esta palabra: «Espaguetis.» Pero el médico lo atribuyó a la psicosis en boga. Luego fue un niño que jugaba en el parque romano de Villa Panphili: un orificio sobre el tobillo, y la muerte instantánea. No se podía dudar más. Los espaguetis, que durante semanas habían escapado, empezaban a morder a las personas. Inyectaban con su pico redondo y cortante un veneno más fulminante que el curaré. No se contaban los muertos. Todos los sueros y antídotos fracasaban. Cuando alguien dijo que el limón era bueno, sólo consiguió que los precios de estos frutos subiesen por las nubes, pero ninguna defunción se evitó. Además, la caza a los espaguetis era extraordinariamente difícil, puesto que éstos, hábilmente, se ocultaban bajo tierra como lombrices, y aunque se les buscase con una azada, cavaban galerías velozmente. No eran tontos.

III

La gente —¡para qué decir otra cosa!— tenía miedo, e Italia toda decidió no comer más pasta. Fue un paso duro, un amargo trago. El pavor ante los ofidios-espaguetis había logrado que los italianos desconfiasen también de los otros tipos de pasta: se abandonó con pesar el canalón, el macarrón, el tallarín. Todo el pueblo inició el arduo calvario de la lenteja y el garbanzo; la alubia y la patata adquirieron por fin la primacía. Pero el problema de los espaguetis venenosos seguía sin resolverse. Y en no pocas casas hubo un luto. Cayeron veintisiete gobiernos de centro-izquierda y tres de centro-derecha; se ofrecieron sustanciosas tallas a quienes encontrasen un sistema de desratificación de los feroces fideos; en vano.

Fue hasta que un buen día (llovía a mares, y el viento frío cortaba el pellejo), de las montañas sabinas bajó hasta Roma un sacerdote rubicundo y potente, casi un gigante. Se llamaba Piero Pieroni, y había vivido como un ermitaño en una cueva, a base de requesón y nueces: le había repugnado la civilización del coche, de la nevera, el deseo de lujo, de poder, la falsedad de la política, la amoralidad

general. Asqueado, había escapado de todo ello, llevándose consigo un ejemplar de los Cuatro Evangelios y un libro de Marcuse. Se consideraba puro como el eremita San Jerónimo. Y había tenido, como premio, una revelación: le fue revelado algún modo de acabar con la plaga de los espaguetis criminales. Dejó, pues, el requesón, los frutos secos, y un perro viejo, con el cual dialogaba en su caverna, y bajó a Roma. Obtuvo licencia del Vaticano, donde era admirado por su virtud, y predicó en plena plaza de San Pedro. Tronó: «Los espaguetis son vuestras culpas, vuestros pecados. Yo he sido enviado para rescataros. Se ha pecado mucho, se ha consumido mucho, se ha fornicado mucho, se ha contaminado mucho. Esa pasta que os mata es la encarnación de vuestros vicios. ¿Qué mejor demonio queréis? ¿O no lo veis?» Muchos creyeron, muchos no. Pero Pieroni continuaba impertérrito: «Repetid conmigo la oración reparadora.» Los que creían y los que no creían rezaron por si acaso. Don Piero comenzó la letanía: «Mater Salutissima.» «Ora pro Nobis...» «Virgo Potens...» «Ora pro Nobis...» *Y, mientras, inverosímilmente, millares de reptiles de pasta empezaron a avanzar hacia la plaza. De todas las esquinas, de todas las columnas, de todas las calles adyacentes, llegaba una compacta riada de fideos reptantes, disciplinados y penitentes, ya que, contra su costumbre, no atacaban al hombre. Pieroni, iluminado por un reflector —era de noche—, proseguía:* «Turris Eburnea...»

Y emprendió a caminar en dirección a Ostia. Los romanos, por vez primera, se asombraron de algo. Iba Pieroni en cabeza, con gran unción, con los ojos dirigidos hacia el cielo, y, sin embargo, sin tropezar contra los adoquines; tenía un aire arrebatado, y su voz trémula desgranaba emocionadamente la letanía, mientras a su calcañar se deslizaba un verdadero caudal de pasta filamentosa; millares —¡qué digo!, millones— de espaguetis que reptaban al unísono, temibles, volitivos, con ritmo lento, pero seguro.

La peregrinación a lo largo de los 28 kilómetros que separan Ostia de Roma fue memorable. Pero no hay palabras para describir lo que pasó cuando Pieroni, sin denotar cansancio, extasiado como estaba, se detuvo en la playa de Ostia, y con una señal de la mano hizo detener la andadura de la oprobiosa pasta de toda Italia. Se santiguó, e indicó con fuerza, agitando el índice, a los espaguetis asesinos, la vía del mar. Él mismo avanzó resueltamente hacia las olas. La pasta, como un solo hombre, le siguió. Y todos los espaguetis se ahogaron como ratas. También Pieroni pereció, por desgracia. No nadaba.

Fue una gran pena por Pieroni, pero una gran felicidad para la población, al fin liberada, al fin redimida. Todos se quitaron los bo-

tones negros que llevaban en el ojal, y convinieron que había sido un feo sueño. Hasta que se supo que, en Florencia, un pollo al horno, no sólo decapitado, sino relleno de orégano y aceitunas, había resucitado y espoloneado mortalmente a todos los componentes de una familia generalmente reputada como respetable.

LUIS PANCORBO

Ciudad de los Periodistas
Edificio Azorín, 1
MADRID-34

TRES POEMAS

HOMENAJE

Con esta lluvia
el mundo natural
penetra
en los desiertos de concreto

Escucha
su música veloz
Contrapunto de viento y agua

Unica eternidad que sobrevive
esta
lluvia
no
miente

A LA ORILLA DEL AGUA

La hormiguita que pasa
por la orilla del agua
parece
decir adiós al inclinar sus antenas

Qué voy a hacer si pienso en ti al observarla
Tan segura de su misión
tan hermosa
Siempre a punto de ahogarse
y siempre salvándose

Siempre diciendo adiós
a quien no ha de volver a verla

LONDRES

La ciudad irreal
se duplica irrealmente en el agua

Masas de sombra de desbordan
El rio
las lleva en vilo tembloroso

Como un fantasma en la otra orilla
contemplas
luces difusas en la masa gris
de las bodegas y edificios

La noche
también es gris

La oscuridad se disuelve

Arde la luna muy adentro del agua

JOSE EMILIO PACHECO.

Reynosa, 63
MEXICO-11, Distrito Federal

EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS

«Caro Franz... Junto a los progresos tan lentos de mi música, me he ocupado exclusivamente —y literariamente— de un hombre caído en mi soledad como un regalo del cielo. Este hombre es Artur Schopenhauer, el mayor filósofo desde Kant (...). Su idea dominante, la negación final de la voluntad de vivir, es de una terrible seriedad, pero la única salvadora. No ha sido nueva para mí, naturalmente, y nadie puede concebirla si no la lleva ya en sí mismo. Pero este filósofo es el primero que me la ha hecho ver claramente. Cuando me transporto a las tempestades que han azotado mi corazón, al esfuerzo desesperado por el cual se aferraba —contra mi voluntad— a la esperanza de la felicidad; sí, cuando a veces la tempestad aumenta aún y se convierte en huracán, sólo poseo un calmante que me ayuda a conciliar el sueño en las noches de insomnio: es el sincero, es el ardiente deseo de la muerte. Inconsciencia total, nada absoluta, desvanecimiento de todo sueño, tal es la única y definitiva liberación.»

(Wagner a Listz, septiembre de 1854.)

La evolución del drama lírico experimenta con Wagner una transformación que afecta no sólo el dominio musical que le es contemporáneo y le sucede, sino que altera por completo la trayectoria del drama lírico desde Mozart hasta Verdi. En el marco de la ópera tradicional, Wagner se considera como uno de los compositores que más revoluciona la concepción escénica y el conjunto de elementos que intervienen en la elaboración del drama lírico, al que somete a un replanteamiento destinado a cambiar su significación.

En relación a lo dicho, los datos que nos aporten la elección de temas nacionales y el deseo de Wagner de contribuir en la toma de conciencia nacional por el pueblo alemán, como si éste fuera uno de los rasgos ideológicos preponderantes que subyace a su producción artística, o su clasificación dentro del romanticismo decadente, carecen de interés real si no encuentran un modo de aplicación inmediato en su vida y en su obra. Por el contrario, basta detenerse en ciertos aspectos particulares para progresar en el conocimiento de la obra, tal como se nos revela desde un principio.

En *El anillo de los Nibelungos* es donde se nos procuran más elementos de juicio, tal vez porque la dimensión cíclica comporta un esfuerzo casi didáctico, y donde se nos ilustra mejor el objetivo de la obra de arte total o la obra de arte del porvenir, como pretendía

Wagner convertir el drama lírico. Por la mención de la carta de Wagner a Listz en 1854 se puede apreciar con qué espíritu se disponía aquél a emprender semejante empresa, y quizá se arroje un poco de luz sobre la proyección que hizo de sí mismo y de una colectividad en una obra a la que dedicó la mayor parte de su vida.

Partiendo así de la diferenciación entre épica y drama como el camino para distinguir qué elementos concurren en la formación del nuevo drama que Wagner se atribuyó, se entrevé una itinerario que lleva a la consideración de los aspectos que pueden ser más relevantes de la Tetralogía, por aparecer en forma de constantes en las que pesaría en último término una simbología que se nutre de las siguientes nociones: el destino y el saber, el poder del saber, el amor mediador del saber, la experiencia en el saber, el saber del tiempo y el no-saber, recapitulándose circularmente en el Anillo.

EPICA Y DRAMA

El argumento de la Tetralogía es en su origen épico, antes de darse a conocer por medio de la acción dramática y constituyendo una sola entidad con la música. La narración épica es el soporte del drama, y éste se deja ver como el instrumento de la acción de los protagonistas. Pero lo intrínsecamente épico de la Tetralogía no es sólo identificable por el tiempo y el espacio que ocupa la narración literaria en boca de los respectivos personajes y la narración musical, sino por cómo ambos actúan imponiendo sus determinaciones inmediatas en el dominio escénico. El tiempo y el espacio, como tales, son en primer lugar prescritos por la existencia y el transcurso de la narración, y trascienden el drama desde su concepción épica. En cierto modo, con esta observación, se podría estar aludiendo a la concepción clasicista inherente a la tragedia francesa del siglo XVII; no obstante, es preferible señalar aquí el carácter épico distintivo de esta ópera utilizando como referencia más próxima la epopeya clásica y la evolución de este género en la tragedia.

Inicialmente, el criterio que guía los diálogos que mantienen los personajes mitológicos que aparecen en la escena recuerda el uso de la narración épica que se hace en la tragedia griega. Aunque en la genealogía del argumento, a través de las condiciones que imponen tiempo y espacio. se hallen diversidad de elementos que se asemejan a los que rigen la epopeya, a lo que, sin duda, contribuye la simbiosis entre el contenido mitológico del Anillo y las viejas leyendas tradicionales en que se inspira.

Si bien se diría que la ópera italiana es un género que se alía más fácilmente con lo que pudiera llamarse comedia musical o drama moderno, la simple estructura dramática que podría soportar la Tetralogía comienza por hallarse subordinada a los condicionamientos que impone el profundo carácter épico arraigado en los personajes, los cuales son epodas antes que verdaderos actores dramáticos. Por lo general, el drama se define por la existencia de un conflicto que desencadena la acción conjunta de múltiples circunstancias en un ahora; Wagner, sin embargo, da predominio a la palabra asignándole una capacidad que el propio lenguaje ignora de ordinario, como ponen de manifiesto los efectos de lo que se narra, y que puede ser algo ya acontecido, que acontece o por acontecer.

La epopeya de los Nibelungos fue descrita en un poema épico pensado con la música, el cual tenía por objeto llegar a ser un drama mediando la representación escénica. La orquestación del poema por sí sola no habría conferido la esencia dramática del texto; todo lo que se hubiera logrado en ausencia de la representación sería un poema épico-sinfónico. Se debía distribuir entre varias voces, cada una encarnando a un protagonista, e imaginarse en un escenario.

El resultado del drama lírico desentraña el proceso de su evolución desde la escritura del poema, la composición musical y la configuración escénica, pero haciéndosenos especialmente perceptible la intención de que subsista la epopeya, ya sea por no tolerarse los límites imprevistos de la escena o por rebelarse deliberadamente a los imperativos del drama. Ni los límites físicos de la escena, ni las reglas de juego que respeta el drama pueden dar cabida a la representación de todo cuanto se narra, de manera que la acción queda relegada por la narración. Por lo que, si la acción parece ocurrir mayormente en el lenguaje y comunicarse a través suyo, sea por no quererse renunciar a toda la amplitud y complejidad que es propia al género épico y que la escenificación debe reducir. Pero, asimismo, tal desproporción entre los episodios que se narran y la acción perceptible a través de una gesticulación otra que no sea la descripción, es lo que más se avecina al drama épico o a la tragedia clásica.

Los límites de la escena son siempre arbitrarios y superficiales, en la medida que la visión del espectador la desborda con suma facilidad y no se circunscribe nunca a ésta, si encuentra los medios propicios para dejarse transportar por la imaginación, y en el caso que nos ocupa parecen reunirse suficientes condiciones favorables. La epopeya verbalizada sobrepasa con mucho los límites de la escena, a los que la obra dramática se ciñe normalmente, extendiéndose en

un tiempo y un espacio que sólo dejan de ser ilusorios mediando el lenguaje expresado por las voces y la música.

Es posible referirse al drama épico en la medida que el Anillo se concibe desde el género épico, es sustancialmente épico. El lenguaje épico es el medio de expresión en la escena, como lo es en la tragedia griega, sabiendo contener en sí mismo la acción o despertarla en la imaginación de una «memoria sin edad». No sólo se hace elección de un tema épico en la Tetralogía, sino que al unísono se determina cómo debe conformarse y cuál ha de ser la intervención de la música, en búsqueda de la nueva obra de arte o la obra de arte total, como expresaría Wagner.

Pensando en la correspondencia de mitos y símbolos, se vislumbra cómo en la épica se encuentra el principal recurso literario y musical para la elaboración de la Tetralogía, por cuanto el tiempo y el espacio de la acción, que la escena se halla incapacitada para abarcar, alcanzan a hacerse reales en virtud de la interacción entre el drama y la música. Cualquier intento para establecer una relación por orden gradual entre épica-drama-música sería frustrado por la irrefutable conjunción que se pretende entre el poema épico y la música, tal como se hacen articulables a través de la acción dramática. En consonancia con el poema, la música se desarrolla procurando su fiel adaptación a los acontecimientos que se narran y a los episodios que transcurren en escena. Como si se tratara de una complicidad, ésta incurre en el desarrollo de una épica musical recognoscible en el enlace progresivo de los *leitmotivs*, desde el Oro del Rhin hasta el Crepúsculo, pese a las incongruencias que se hacen notar en ocasiones, como observa Ernst Bloch, pareciendo que la música se desvincule de la acción o de la voz. Lográndose así una conjunta orquestación, se elimina la probabilidad de que la música se interprete a la vez un corolario del texto, y, a la inversa, de que el texto se crea sujeto a la producción exclusiva de efectos musicales o modulándose bajo una composición musical existente, como se desprende de algunas óperas anteriores y contemporáneas a la Tetralogía. Lo que Wagner quisiera evitar por todos los medios es que se diga de él lo de Bellini, por ejemplo, cuando se ensalzan ciertas melodías de óperas como *La sonámbula, Norma* o *I puritani*, para compensar el menosprecio que inspiran temas y argumentos.

La acción de la música es aquí tan mediadora del poema para su conversión en drama como aquél necesita de la escenificación para tener lugar. La música cumple diversas funciones, la de ser introductoria como en los preludios donde se anticipa a la tensión dramática creando la expectación, antes de alzarse el telón, o en el paso de una

escena a otra, o la de intensificar el dramatismo dando mayor gravedad y profundidad a lo que sucede en la escena, u otras varias. Merece igual consideración ella que la comunicación verbal explícita en el canto, y además son inseparables. El grado de participación de la música no se puede decidir sino en relación a su expresión en el interior de un conjunto donde se fusionan música y drama, al menos tal sería en la voluntad de Wagner. La melodía está ya construida poéticamente. Como afirmaría él mismo: «Para lograr este resultado es menester que el poeta esté poseído de un vivo sentimiento de las tendencias de la música y de su inagotable potencia de expresión, porque es preciso que construya su poema de manera que penetre hasta en las fibras más delicadas del tejido musical, y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimiento.»

La asociación de música y poesía tiene su expresión en el drama y es a través de él donde se fusionan. Se cumpla o no la pretensión de Wagner acerca de la realización de la «obra de arte del porvenir» o la «obra de arte total», la ambición que la subyace se encuentra mediatizada por las aspiraciones goethianas en la búsqueda de la totalidad del arte: el «ser todas las cosas». Wagner confía en materializar estas aspiraciones en la conjunción de música y poesía, como los instrumentos más próximos para alcanzar la sublimidad en el arte, la cima de lo sublime como la esencia del arte.

DESTINO Y SABER

En el análisis del poema literario-musical a través de las condiciones de tiempo y espacio, conservadas con su propia determinación en el interior de la Saga de los Nibelungos, se constatan algunas nociones reveladoras que orientan el proceso de su devenir drama épico. Estas, entre otras, pueden quedar referidas al Destino y al Saber, que dejan de ser meramente alusivas o de presentarse como nociones muy típicas, probando el carácter evidentemente épico del poema. Pese a ser nombradas sin estar desprovistas de las connotaciones que les atribuye la épica tradicional, en ellas reside el origen dramático de la Tetralogía. De lo contrario pasarían inadvertidas, toda vez que al mencionárselas se hace referencia a un simbolismo, cuyos efectos no sólo redundan en el dominio de la estética, sino en el desencadenamiento de la acción. Así, las implicaciones reales de estas dos categorías se constatan en la repercusión que alcanzan a adquirir en la trama dramática, condicionantes y, a su vez, condicionadas por el tiempo y el espacio de la acción.

El destino es citado explícitamente, y lo primero que nos sugiere es hacerlo corresponder con el devenir característico de la epopeya. Tal como es pronunciado por el antiguo epoda es ya acontecer al pronunciarse, máquina de tiempo que fabrica el tiempo recuperándolo y reproduciéndolo en continuo movimiento. Es el tiempo, quien, del mismo modo que acaba excluyéndose de la temporalidad, confirma el destino, ya sea según la definición de azar irremediable, condena o futuro, el cual sirve de mediador para la sucesión de acontecimientos en una relación causal, hasta llegar al desenlace final, donde la obra se da cita con el principio.

Cierto es que el conocimiento de la existencia del destino es procurado por las abundantes citaciones que se hacen de él, pero fundamentalmente se tiene por el mismo modo en que se desencadenan los acontecimientos y el orden en que se suceden. También es así que su inserción en la propia narración desarrolla la intuición respecto a lo que ha de ocurrir. En su nombramiento se hace clara alusión a una conciencia o visión de lo que puede acontecer en el futuro. Y la misma visión acompañándose de presagios, presentimientos, advertencias, se anticipa al acontecer mismo, porque el orden de la realidad se sitúa en el lenguaje. Compruébese después la coincidencia del *leitmotiv* musical cada vez que se anuncia el destino con el correspondiente al episodio escénico que se ha presentido.

No casualmente, en las acepciones que recibe Wotan se encuentra la de Padre de los Destinos, figura encarnada por el «viajero errante», y a la que se asocia con alguna otra figura mítica de la tragedia griega, que posee la facultad de predecir el futuro, y, con frecuencia, le hace sentirse desdichado, aunque sea una virtud apreciada. Wotan, a raíz de tal nombramiento por el que adquiere un protagonismo decisivo —conocedor de los destinos, hacedor, culpable o propicio—, se puede ver como una imitación perfecta de algunas figuras carismáticas de la tragedia clásica. En una ocasión, es Brunhilde quien lo invoca así intercediendo por Siegmund, ante los siniestros acontecimientos que le hacen concebir la actitud ambivalente de Wotan, el cual aparece en este pasaje como el autor de la suerte de los personajes, y como si de él dependiera la acción que se desencadena. Aquella figura capaz de predecir el destino de un individuo, de una colectividad, parece también tener el poder para encauzar o tergiversar el destino mismo.

De ordinario, se cita el destino para anunciar la proximidad de un acontecimiento que inspira temor. El destino parece no hallarse exento de una condición fatalista y, en este aspecto, se le puede interpretar como profecía de la fatalidad, la cual no necesita mencionarse como

tal, por gesticularse musical y escénicamente, y hacerse perceptible a través de la gravedad que transmiten los protagonistas sin saber cómo actuar para resolver una situación conflictiva. La fatalidad contrapuesta al destino crea lo trágico en la épica, y el género dramático está todavía impulsado por ésta, cuando se presenta a modo de evolución de la épica trágica; de ahí la diversidad de términos empleados, drama épico, épica dramática, drama trágico, los cuales encierran la fatalidad de una u otra forma, como condición necesaria, por cuanto su intervención posibilita la acción, ya sea en una u otra dirección. En la Tetralogía, el cumplimiento de la fatalidad atribuye al destino un determinismo irremediable, por cuya razón bien podría decirse que este último reemplaza a aquélla en gran medida. Sin embargo, es además un motivo, cuya presencia constante muestra que no sólo es un recurso estético, sino útil al exacerbamiento de la tensión dramática y capaz de crear el *pathos* más profundo.

Recíprocamente, el drama épico que Wagner fusiona con la música para dar lugar al nacimiento del nuevo drama lírico se funda por encima de todo en el Saber, el cual, a su vez, se distingue en estrecha concordancia con el destino. Saber en todas sus modalidades: que se sepa lo que acontece, lo que ha acontecido, y se sepa lo que acontecerá es junto con la voluntad de transmitirlo una exigencia irremplazable del drama, tal como se configura en la Tetralogía. La relación entre el destino y el saber se explica además en la medida que el destino supone un conocimiento anterior de la realización de los hechos, y en función de ello sólo es concebible a partir del ejercicio del saber.

Si se insiste en la indisolubilidad entre el destino y el saber, considerando el primero como forma o figura de saber, se puede reincidir incluso en la correspondencia que la fatalidad podría tener con aquél. El saber como mediación permite constatar el pasaje del destino a la fatalidad, observándose que el primero pone de manifiesto la capacidad de intuición sobre esta última, cuya fuerza radica en el determinismo que le es propio, sin que nada pueda detenerla. Recuérdese que el primer signo de que el destino se cumple como fatalidad es el asesinato de Fassolt por Fafner, tras la disputa que suscita entre ellos la repartición del oro que ha cedido Wotan para recuperar a Freia, a la cual había entregado en pago por la edificación del Walhala. La fatalidad es desde entonces inseparable de la acción dramática, y el citado suceso se comprende como señal de alarma para los protagonistas, los cuales reaccionan con expectación, pese a la alegría circunstancial de Wotan por haber escapado a la maldición del oro.

Es una necesidad comunicar lo que se sabe, los protagonistas se inquieren ávidamente unos a otros para que les sea revelado lo que desean saber, y en la transmisión de la leyenda tiene lugar el origen del conflicto dramático, de ahí su importancia. Todos ellos épodas, los protagonistas explican el porqué de las cosas, remontándose a su raíz, para que una acción sea conocida con toda la génesis de incidentes que la han motivado, y devienen así de personajes épicos actores dramáticos, al menos así se pretende. En esta sucesión, el saber, sin embargo, adquiere preferentemente un carácter simbólico que se eleva por encima de la condición de los narradores, cuando es nombrado por ellos mismos exaltándolo literalmente, invocándolo o bajo la forma de ambición, deseo, aspiración, a pesar de la continua arbitrariedad de que es objeto, allí donde únicamente desempeña una función lírica o es figura retórica por conveniencias del estilo.

Pero, en primer lugar, se narra; la narración es el vehículo de comunicación entre los personajes, y, en corolario, la acción siempre se halla mediatizada por un pasado que se cuenta haciéndola inteligible y motivándola. Y, al narrarse, se da la primera prueba de la necesidad de saber, en tanto se requiere conocer lo que ocurrió, prever lo que está ocurriendo y ser capaz de intuir lo que todavía puede ocurrir. Tal sería el saber del tiempo que corresponde a la figura del narrador, junto al que destaca otro saber, cuyo simbolismo se hace perceptible en la comparación consecutiva de éste con el poder encarnado por el oro en un principio. El valor del saber progresa de ser una formalidad estructural a convertirse en un poder real, el que detentaba el oro y se hallaba materializado en él. Ello se efectúa por una suerte de transmigración del poder, visible en el acrecentamiento de la ambición de saber, posesión de saber, carencia de saber y el cumplimiento de la maldición que, por el contrario, pesa sobre el Anillo.

Cuando Wotan, errante, llega a la cueva de Mime y le concede a éste la gracia de hacerle tres preguntas, que después le den derecho a interrogarle a su vez, se da a conocer el precio del saber en relación al del oro, el cual ha devenido el símbolo grosero del poder en progresivo deterioro. La perspicacia de Wotan, que sólo ansía saber, y de ahí que se ría del frenesí y de las inquietudes de Mime, cuya única preocupación sigue siendo apoderarse del oro, revela el poder quimérico de éste, frente al poder real que ha adquirido el saber.

El desplazamiento del poder que detentaba el oro al saber sucede en el episodio dramático que tiene lugar cuando Albericho se lleva el oro aprovechando la frivolidad de las Hijas del Rhin, las cuales no han podido silenciar la existencia del tesoro que guardan,

ni el poder que cobraría quien lograra adueñarse de él, aunque la posesión del oro tiene como condición el desprecio del amor.

Persiste en toda la Tetralogía la ambición de poder, interviniendo en los sucesivos conflictos con un papel predominante, pero ocurre que el poder asociado al oro pasa a ser inherente al saber y a conformarse con su esencia. El saber cobra la cualidad de poder, atrayendo para sí la plenitud simbólica atribuida inicialmente al oro.

La primera manifestación palpable de que el saber significa poder se deduciría del hecho por el que «saber dónde está el oro, quién lo ha robado, cómo recuperarlo, alcanza una importancia mayor a la que tenía el oro en efecto, el cual, paradójicamente, se convierte en portador de la fatalidad. No obstante, no se desvanecerán las dudas que ararncan del profundo dilema sobre el lugar donde se encuentra el poder, hasta que Wotan se precipite entregando el oro para recobrar a Freia».

Cuando el poder se confiere al saber, éste se aleja de las circunstancias que le dan un poder de ejecución, es decir, el que correspondería a la información del lugar donde se halla el oro, de quién lo posee... Wotan es el primero en intuirlo apesadumbrado, al dejarse guiar por los consejos de Erda, que aparece oportunamente para evitar que ceda a la tentación del oro.

EL PODER DEL SABER

Poder y Saber se confunden en una sola abstracción, sin que, no obstante, se pueda definir en sí misma, a no ser por las dificultades que es preciso superar para ingresar en la vía de conocimiento, o por el objeto que se propone este último.

Ahora bien, abandonando el intento de definir la esencia de este saber por el poder, se distingue la persistencia de un saber que aspira al ser, y, en reciprocidad, la de un saber que se identifica con el no ser, conociéndose el primero por saber afirmativo, creador, expresión de júbilo, mientras el otro presume de ser instancia de lucidez y clarividencia, para cuya adquisición se exige la renuncia a la vida. Su opción sirve para poner a prueba a los personajes legendarios y remotos que son traídos a la escena, separándolos en manera irreconciliable. Sin embargo, sólo al Padre de los Destinos se concede el privilegio de hallarse tentado por las dos vías de saber, como muestra su desgarramiento ante la elección, que ni la misma Brunhilde —voluntad y querer de Wotan— podrá desviar.

El saber se escinde en una figura de poder que mediatiza el amor, la libertad, la vida, y, en otra, cuya esenciabilidad reside en la ciencia, aunque suponga la introducción en el dominio de la murte, y al que induce el más hondo escepticismo.

La existencia del saber que afirma su poder en la vida, el amor, la libertad, se constata cuando se hipostasía la idea del héroe, surgida bajo la necesidad de redimir el Walhala. Wotan había desistido de sus aspiraciones, culpabilizado por haberse dejado deslumbrar por el oro y sintiéndose bajo el peso de la maldición que pronunció Alberich contra quienquiera que fuera seducido por él; pero no pudiendo renunciar a crearse la esperanza de un ser libre, aspira a la llegada del héroe, en el cual delega su más querido y antiguo deseo: el Amor, la libertad, el poder y el saber. La reunión de todas estas condiciones configura la esencia del poder afirmativo, creador, opuesto al otro saber, que se convierte en su negación.

El reconocimiento del héroe permite dilucidar, tal vez con mayor claridad, la caracterización de los saberes. El modo en que aparece Siegfried en la escena es ya revelador: el héroe ansiado desborda de vitalidad y entusiasmo. Es hijo de un amor adúltero e incestuoso entre Siegmund y Sieglinde, y heredero de la espada trashumante, a la que Wotan infundió un poder mitológico, y rompió en pedazos, arrepentido por haber contemplado con buenos ojos el idilio de sus padres.

Siegfried fue bautizado con este nombre mientras huía en el seno de Sieglinde de la ira de Wotan. Pero él nace sin memoria del pasado, a la vez que, concebido en la imagen épica, ignora que se halla involucrado en la trama dramática, y esta inconsciencia favorece el nacimiento del ser libre. Fue criado en los bosques junto a Mime, mostrándosenos con natural aversión por la condición de esclavo de aquél, con predisposición al saber, con un vigor envidiable, de una naturaleza sana que se ha conservado sin corromperse por la ausencia de contacto con el mundo.

La comparación de Siegfried con Zaratustra proviene de los rasgos atribuidos por Wagner al héroe; en un caso, la ingenuidad ha sido legada por generación, deseada, y Zaratustra la cobra. En sus posibles semejanzas reside lo que los opone: la posesión innata del saber en Siegfried, un saber que le es dado, no por adquirir, incluso cuando descubre que no había reparado de dónde viene y quién es, si ha nacido de un ave o un pez, así como la prescripción de los dioses externa a él, fijándole un destino. Estas condiciones no son aceptables en Zaratustra, el cual hace el recorrido inverso; sale del mundo

despojándose de todos sus fardos, en búsqueda de la libertad, sin que ninguna intervención conduzca sus pasos. Junto a él, Siegfried se vuelve una ficción teatral, a medida que la imagen épica se desvanece en la trama dramática, por la que se halla sujeto a la fatalidad en cuanto posea el anillo, pereciendo sin poder cambiarla. No obstante, el intento de establecer una comparación entre ellos, en recuerdo de las hostilidades entre Nietzsche y Wagner, no llevaría muy lejos, puesto que supondría excluirlos o dar prioridad a uno de ellos, por lo que tal vez esta referencia sólo sirva para mencionar algunas limitaciones de Siegfried como el héroe que habría de redimir el Walhala. El optimismo que infunde su aparición está poco justificado, y crea de inmediato el presentimiento del desengaño, aunque ello no impide tomar todos aquellos aspectos que reúne el héroe y enfatizarlos como rasgos afirmativos y creadores, donde Wagner quisiera apuntar la utopía de un mundo regenerado, renovado, antes de ceder al incendio del Walhala.

Si la libertad es condición de la naturaleza de Siegfried, ésta se manifiesta en la exhortación que hace él mismo del querer saber, después de atormentar a Mime con preguntas que éste, receloso, se resiste a responder y hasta que se introduzca en la experiencia del saber por el conocimiento del miedo. Cuando se proyectó el primer Siegfried, antes de que se ideara la Tetralogía, éste fue concebido como el ser libre por excelencia, el Principio de Esperanza. No fue hasta más tarde, a lo largo de los veinte años que median en la elaboración del Anillo, de 1854 a 1874, que Wagner se inclinó progresivamente por el fallecimiento de Siegfried y el derrumbamiento del Walhala, convencido de que aquél había sido una vana ilusión. Su escepticismo, acrecentado por la edad, le hizo estrechar su afinidad con Schopenhauer, por el que tanta admiración demuestra a lo largo de su correspondencia, y se halla proyectado en el saber, que es negación del ser y se arraiga en la muerte. Erda —la Wala— y las nornas lo encarnan, oponiendo la sabiduría a la debilidad humana. Su saber subordina el deseo y la libertad: es imagen del saber eterno, pero, en corolario, contrario a la vida. Erda lo define antes de desempeñar su función, que es semejante a la del coro en la tragedia griega:

Wie alles wan weiss ich
Wie alles wird,
Wie alles seign wird
Seh' Ich auch.

(*Das Rheingold*, 4 esc.)

Aparece también bajo la faz de saber-verdad, cuando Wotan empieza a aspirar a él, inducido por el escepticismo y la desilusión, saber absoluto, ciencia, como recuerdan tales invocaciones:

Erda! Erda!
Ewigis weih!
(...)
Altwissende
Un weltweisse.

(*Siegfried*, Ac. III, 1.)

Y ella, despertando de su letargo, y emergiendo hasta medio cuerpo de las profundidades de la tierra, corrobora la fuente de su lucidez así:

Mein schlaf ist traümen
mein traümen Sinnen,
mein Sinnen Walten der wissens.

(*Siegfried*, Ac. III, 1.)

La ambivalencia de Wagner por las dos concepciones del saber que se manifiestan antagónicamente es proyectada en Wotan, el cual encarna la génesis de su propia experiencia. Este, en un primer momento, muestra su preferencia sin vacilación por el saber y la libertad, para después poner de manifiesto su tendencia hacia el otro saber, excitado por la curiosidad que le suscita la imperturbabilidad de Erda, y consciente de su fracaso condicionado por sus propias contradicciones. Sin embargo, nunca la adopción de una de las opciones se produce bruscamente, ni en una sucesión temporal, sino en su contradicción respectiva, según de la que se trate, porque ninguna puede excluir totalmente a la otra, y de ahí las infinitas dudas que atormentan a Wotan hasta la desesperación. El dilema se perpetúa, y sólo cesa cuando la fatalidad triunfa, condenando la humanidad mientras las normas permanecen inmutables.

Como consecuencia inevitable del progresivo escepticismo de Wagner, se acentúa en Wotan la propensión hacia el saber eterno, la omnisciencia, sólo alcanzable abandonando el deseo de vivir. Wotan no se siente con fuerzas y renuncia al mundo, fatigado por las contradicciones en que incurre, y con la certidumbre de que ha de producirse el crepúsculo de los dioses, prescrito por Erda. Empieza aspirando al saber de la ciencia, a la verdad. Pero no puede impedir que el pasado vuelva con frecuencia en él perturbándolo, ya que se resiste a sus inclinaciones instantes después. Nunca abandonará el

deseo de vivir, ni la fatalidad, cuya amenaza lo tortura, obligándole a apartarse del mundo, será capaz de hacerlo desistir por completo. De lo contrario, cómo explicar sus resquicios de esperanza todavía antes de la muerte de Siegfried, pese a su desolación, al enviar a sus cuervos en busca de noticias y a Waltraute para que Brünhilde ceda el Anillo al Rhin, como si pudiera ahuyentar la fatalidad, evitar el crepúsculo, y que el robo del oro fuera reparado.

Mientras se debatan estas dos concepciones del saber, siempre desde su capacidad de poder, en un conflicto irresoluble, tan pronto oponiéndose como ilusión y verdad, tan pronto como vida y muerte, siempre incompatibles, parece imposible excluir uno por el otro, o al menos es inaceptable para Wotan, y de ahí que el Destino deba intervenir decidiendo cuál ha de prevalecer, como ley del tiempo.

El destino es tejido por las normas, las cuales recitan con la misma indiferencia el robo del oro y la amenaza del Crepúsculo, sabiendo que éste se halla sujeto de la mano de la fatalidad. Ninguna ilusión hace desvanecer en ellas la conciencia del desastre que se avecina ni su resignación ante la imposibilidad de vencerla. Wotan lo expresará así contrariado, dirigiéndose a Erda:

Im Zwange der Welt
weben die Nornen!,
sie Können wichts wenden noch wandeln.

(*Siegfried,* Ac. III, 1.)

¿Significa la Fatalidad, prescribiendo aquí el orden de la acción con la misma intransigencia que en la tragedia griega, la opción decisiva de Wagner por el saber eterno, el deseo de la muerte? ¿O ésta termina por dispensar a Wotan y eximirlo de su culpabilidad, al ser irreparable? Wagner pacta con la fatalidad desde un principio, aunque admita la contradicción de su deseo, y, en consecuencia, debía traicionar a Siegfried, el héroe ansiado, creado a imagen del héroe épico, haciendo que éste sucumbiera en la ilusión del saber que afirmaba la vida. Quizá pudiera referirse a este escepticismo wagneriano uno de los aspectos más cruciales de la hostilidad de Nietzsche.

SABER-AMOR

El reconocimiento de sí mismo en el amor, por el amor, para el amor, como se produce entre Tristán e Isolda, Lohengrin y Elsa, Senta y el Holandés, o al igual que el de Siegfried y Brünhilde, cuando

aquél, desabrochándole la armadura, descubre con estupefacción que no es un guerrero, sino una mujer, es concebido por Wagner en el instante mismo excluido de las circunstancias que determinarán su posterior evolución, como el acto de saber en la plenitud de su poder, que la música interpreta el más sublime.

El acto de amor, de saber, que tiene lugar por medio del recíproco reconocimiento entre Siegfried y Brünhilde, es la manifestación más concreta de la voluntad de poder. El amor lo puede todo, quiere exclamar Brünhilde, sin lamentar la pérdida de sus atribuciones divinas. Al despertar del largo sueño en el que Wotan la encantó hasta que un héroe se atreviera a cruzar el círculo de llamas que la rodeaba, no puede dar crédito a su visión ni a sus sentimientos, que la hacen decir, gozosa y sin temor:

Brünhilde bin ich nicht mehr!
(...)
Lachend mussich did, lieben,
lachend will ich esblinden,
lachend lass uns verderben,
lachend zu grunde gehn!

(*Siegfried*, Ac. III, 3.)

El encuentro que hace posible este acto de conocimiento es para Siegfried descubrimiento, iniciación, nacimiento; para Brünhilde, la pérdida de su condición divina, a cambio de un instante, que es para ella la revelación del amor, del poder. Y el júbilo que experimentan les permite desafiar los riesgos que amenazarán su existencia.

Siegmund, sin embargo, expresa con anterioridad el poder del amor, o como el amor es poder, cuando nace el apasionado idilio entre él y Sieglinde. Estos, tras disiparse sus inquietudes a causa de la presencia de Hunding, y habiendo decidido partir juntos, cuando el primer rayo de luz ilumina la estancia se felicitan al unísono en un canto a la primavera, que es exaltación de la vida, del amor, y del conocimiento de sí mismos:

Heiligstes Minne
höchste Not
Sehnender liebe
Sehnender Not
breent min hell in der Prust
drangt zu Tat und tot.

(*Walküpe*, *Ac.* I, 3.)

Musicalmente, parece más intenso su idilio que el de Brünhilde y Siegfried, porque allá el amor se presenta como la primera promesa de un renacer de la vida, y porque Siegmund debía haber sido el héroe que redimiera el Walhala antes de Siegfried.

Pero el amor es condenado por Wotan bajo la instigación de Fricka, la cual no tolera la sobrevivencia de este amor incestuoso y adúltero, contra el que aduce la decadencia de los dioses de consentirse semejante inmoralidad. Wotan, influido por las advertencias de aquélla, asume la necesidad de expiar sus propios deseos, aunque perseguido por infinidad de contradicciones que le asedian día y noche, y opta por aquello que es para él más doloroso, como si de este acto, no obstante, pudiera nacer la única Esperanza.

El monólogo desesperado de Wotan, que precede al combate entre Hunding y Siegmund, anuncia el desencadenamiento de una situación conflictiva sin fin. Tras permitir la derrota de Siegmund, no podrá contener su irritación, proyectándola contra la desobediencia e insubordinación de Brünhilde, la cual había querido proteger al héroe y después ofrece su ayuda a Sieglinde. El castigo que impone a Brünhilde es así una punición que se infringe a sí mismo, no pudiendo ocultar su amargura al verse obligado a separarse de esta parte de sí mismo, su voluntad, su querer, su pensamiento. Debe sacrificar el amor absoluto, por ser de sí mismo, en señal de expiación. A partir de entonces, Wotan se sume en un profundo escepticismo. Cuando vaya a visitar a Erda, le hará saber que ya no teme el crepúsculo y se desentiende de la suerte de los dioses. Aunque no logre extinguir su profundo dolor y, por consiguiente, persista su inclinación por la vida, el amor, la libertad, como el «ausente» sobre el que debe mantenerse el rechazo por temor a que resucite el deseo, perturbándolo. El mismo quiere prevenir su fracaso, disponiéndolo todo para dejar el mundo sin pesar, pero sin éxito.

La figura que da testimonio de la renuncia de Wotan es el viajero errante, el cual, cubriéndose con el ala del sombrero el ojo que perdió por Fricka, trata de ocultar su identidad para no ser reconocido. Pero su deserción se hace efectiva con la desaparición de la escena, después de querer impedir que Siegfried, guiado por sus pájaros, alcance la roca donde duerme Brünhilde.

La maldición que pesa sobre el oro se ha transferido también al amor, por cuanto este último se identifica con el saber y el poder. La tentación del amor es más difícil de evitar que la del oro, y, en consecuencia, su hechizo, de no rehuirse, ha de entrañar infaliblemente la perdición de los dioses. El amor que aspira por su naturaleza al saber desemboca en la muerte, a la que por su propia esencia

en principio desafía. El secreto de esta doble complicidad del amor con la vida y la muerte es aquí la condición de su ser indisociable de la fatalidad. Pero ¿cómo no dejarse arrebatar por este azar? ¿Dejan de creer Tristán e Isolda en el amor por el hecho de que la fatalidad se adhiera a él? El precio de la belleza es la muerte, y, en la Tetralogía, el precio del amor, mediando la evolución de la trama dramática, es el Crepúsculo de los dioses, sin que nada ni nadie pueda oponerse.

Wotan encuentra resistencias en Brünhilde y Siegfried, los cuales fascinados por el amor, no pueden ser razonables admitiendo su resignación y su capitulación ante la vida. Brünhilde se había rebelado en favor de Siegmund contra la injusticia que Wotan quería legitimar; Siegfried, a su vez, se enfrentará con él, pero con mayor violencia, desconociendo quién es el viajero que le corta el paso y al que se ve incitado a desarmar e invitar a que desaparezca.

La defensa del amor contra la fatalidad perdura aún tras la muerte de Siegfried. Ni siquiera la inminencia del Crepúsculo logrará convencer la voluntad de Brünhilde. Ella se negará incomprensiva a transigir con la devolución del anillo al Rhin. La experiencia del amor le hace despreciar la beatitud del Walhala:

die Liebe liesse ich nie
mir nähmen nie sie liebe,
Stüztz aneh in Trüminern
Walhalls strahlende tracht.

(*G. D.*, Ac. I, 3.)

Y, ciertamente, es por el recuerdo del amor que se ha realizado como saber y poder rescatándola en el instante que se reconocen ella y Siegfried, el cual descubre el miedo ante el deseo de libertad, poder, saber, que ignoraba hasta entonces.

EXPERIENCIA EN EL SABER

El saber, en tanto que disposición del ser, presupone de antemano para su adquisición la experiencia que lleva al conocimiento de las vías que conducen a él. Estas podrían hacerse recognoscibles por el deseo que se desea alcanzar. En la Tetralogía se distinguen el dolor y el amor entrelazados —con el mismo desgarramiento que se comunican vida y muerte componiendo la esencia de lo trágico—, como las dos únicas vías opcionables. Pese a que dolor y amor mediarían

por un igual en la consecución de un saber para la vida o de un saber arraigado en la muerte, se disciernen, por cuanto el destino de Wotan y Siegfried se separan en virtud de la supuesta exclusión del amor por el dolor y del dolor por el amor.

El dolor tiene su origen en la culpa, cuyo sentimiento inextinguible hace que Wotan lo adopte en signo de expiación por todas sus faltas. El fenómeno de la culpa es proyectado a menudo como origen de las contradicciones de los protagonistas, véase en el caso de Tanhauser, Parsifal, donde la culpa desempeña un factor decisivo para la suerte de los personajes. Tanhauser vive como un delito imperdonable su estancia en el Venusberg, y deberá expiarlo para reencontrar la paz; a Parsifal se le infunde el sentimiento de culpa por la inconsciencia que le impulsó a matar un cisne en los bosques y, a partir de entonces, se le hará asumir una culpabilidad colectiva que le conferirá la misión de redimir el Graal. En Wotan, la culpa procede de la tentación que le hizo sentir el oro, la ambición. Y por ella se atribuye a sí mismo la existencia de la fatalidad, que si no ha desencadenado, al menos ha contribuido en perpetrar, tal como denuncian sus largas conversaciones con Brünhilde, y, en particular, durante el homenaje que le rinde antes de encantarla en el profundo sueño de la que sólo podría rescatarla un héroe.

Wotan asume el dolor con el convencimiento de que éste le puede proteger contra la ilusión y ayudarle a alcanzar la verdad, en los términos que representa el saber de Erda. Así inicia el itinerario del viajero errante —encarnando una vieja figura épica, a imitación de Tanhauser—, sin más equipaje que el sombrero y la lanza, internándose en los bosques, aunque bajo esta condición se oculte todavía otro Wotan humano aún, que va en pos de la libertad, desafiante, contradictorio, debatiéndose en las tentaciones que le atormentan, pese a todos sus esfuerzos para rechazarlas, como el propio Parsifal con las hijas del Castillo de Klingsor antes de salir airoso de la prueba.

Si bien el derrumbamiento del Walhala parece prescrito por una ley inexorable, la Esperanza no deja de persistir o renacer, como si fuera capaz de recusarla. La renuncia de Wotan a la vida, al amor, al poder, no hace menos obvia su resistencia ante la presencia de la fatalidad. El dolor es reparador, y como tal corresponde con la esperanza en el ser libre creada por él, la cual recíprocamente desmiente el propio dolor, la renuncia a la vida. Cierto que el cansancio induce a Wotan a despedirse del mundo atraído por la muerte, pero en su última conversación con Mime o con Alberich donde introduce el temor, la sospecha de un héroe que redimirá el Walhala purgando el

anillo del anatema, pone de manifiesto su entrega a la ilusión de un retorno a la vida, al amor, que encomienda a Siegfried. Verdad-Ilusión se confunden, cuando su designación es intercambiable y se deposita ora en la vida, ora en la muerte.

Apuntando de nuevo al saber que requiere y presupone el amor como el requisito indispensable para introducirse en él, se suele pensar en las manifestaciones idílicas entre Siegfried y Brünhilde, aunque realmente se olvida el encuentro de Siegmund y Sieglinde, cuya anticipación les concede un mérito mayor. Cuando Siegmund, el héroe prometido, llega a los parajes de Hunding y se introduce en el patio de la casa desvaneciéndose de agotamiento, se desconoce quién es y cuál es su intervención en la trama dramática, hasta que aparece Sieglinde en el umbral de la puerta. El último descendiente de los Wälsung empieza a recuperarse y, en lugar de experimentar extrañeza por el sitio en que se encuentra, parece reconocerse en Brünhilde como si ya se hubieran visto en sueños. El *Wewalt* ignoraba la dicha y el acto de saber que se realiza como por una lucidez repentina, queda bellísimamente resumido en su mutuo reconocimiento. El saber se transmuta en poder a través del amor al expresarse el nombramiento del mundo, de las cosas, de sí mismos, que hasta entonces carecían de vida.

Por Siegfried, no obstante, se conoce la génesis del saber que ha de empezar con el conocimiento de sí mismo desde un estado anterior que no presupone la mediación del amor aún, pese a que sólo concluirá a través de él. La primera oportunidad que tenemos para apreciarlo se nos ofrece mientras Mime, al que no habíamos visto desde que estaba en la cueva con Alberich, trata de forjar en vano la espada con los pedazos que Sieglinde le confió, y Siegfried llega con ánimo de inquirirlo dispuesto a emplear la fuerza de no saciar su curiosidad. En el diálogo que se establece entre ambos, donde la única intención de Siegfried es interrogarle acerca de sí mismo, quién es él, quién es su madre, quién lo engendró, se entrevé el saber en su esetado más puro y más ingenuo: el conocimiento de sí mismo que Mime intenta rechazarle por temor, corroborando así el peligro de que Siegfried se halle en posesión de saber, por las ventajas que ello le aporte sobre él. Pero quizá la primera demostración evidente de la ansiedad de Siegfried por conocer no tenga lugar hasta que Siegfried empujado por Mime se dirige al encuentro del dragón, deseoso de correr un riesgo más que por la hazaña en sí de matarlo.

El conocimiento de sí mismo se efectúa siempre en la Tetralogía mediando el anhelo de saber que precipita en el amor, aunque paradójicamente, a causa de la complexión dramática, el amor se torne

en el vehículo de la muerte en lugar de la libertad. Tras separarse de Mime, Siegfried se dispone a seguir a los pájaros que le indican el camino hacia la roca de Brünhilde, donde el embeleso que se apodera de él le hará experimentar el miedo por primera vez. Su perplejidad no tiene límites cuando descubre que este sentimiento le permite poner a prueba su fuerza, su energía, y comprobar la existencia de un saber por adquirir todavía, un saber que no le es dado, haciendo que su aspiración única sea vencer cuantos obstáculos se le interpongan y requieran su esfuerzo. Tal ejercicio no supone en Siegfried el abandono del amor o la libertad, sino la reunión de amor, libertad en y para la experiencia del conocimiento. El miedo es el principal estímulo para su ingreso en el saber; su miedo, sin embargo, nos advierte de una amenaza invisible el Amor.

Siegfried lleva puesto el anillo que halló entre el tesoro que guardaba Fassolt, y pese a su ignorancia respecto al valor de éste, la fatalidad, que le es indisociable en virtud de la maldición de Alberich, se adueñará de su vida haciéndole perder para siempre la libertad y degradando su saber. La maldición que transmite el anillo le persigue; a causa de ella, se dejará seducir por Gutrune, bebiendo del filtro que le inducirá a traicionar a Brünhilde involuntariamente. En adelante, arrebatado por la confusión, sólo cometerá errores y torpezas, hasta terminar muriendo merced a la astucia y habilidad de Hagen. El temido hijo de Alberich, que ha heredado del padre el saber del esclavo —saber que no es amor, sino odio, resentimiento, cuyo único fin es la venganza—, aprovecha la tregua habitual de mediodía en la partida de caza para hundirle su lanza por la espalda. Siegfried había sido concebido como el ser libre, ilusión, esperanza, pero fallece sin detener esta circularidad fatal que se ha desencadenado desde el principio, y que las normas tejen hasta romperse la cuerda.

La experiencia del saber se recapitula conflictivamente porque, a pesar de la muerte de Siegfried, prevalece el saber que se da por mediación del amor, y lo mediatiza a su vez, junto con el saber que le es opuesto, caracterizado por ser absoluto, inmutable, imperecedero, tal como expresa Erda, Omnisciencia que emerge de la profundidad de la tierra.

El saber del héroe que debía redimir a los dioses no podría sucumbir, pese a adquirir la apariencia de engaño o ilusión, tras el trágico desenlace entre Brünhilde y Siegfried. Lo que sucede es que el poder del amor permanece discriminado del poder de la ciencia, sin solución. Y tal antagonismo reside en un saber para la vida y un saber que debe renunciar a ella.

Cuando Wotan parece creer inalcanzable la libertad —habiendo fracasado en el transcurso de su experiencia y persuadido de que la fatalidad intervendrá sin remedio— trafica con Erda. Su cansancio le induce a inclinarse en favor de la *Wala*, atraído por la inmortalidad adherida a su saber. Pero esta lucidez que le tortura le hace mantenerse en su contradicción. Siempre que se deja seducir por la Esperanza del ser libre, del héroe, infringe su resignación a la fatalidad, no pudiendo aceptar que ésta sea superior a sí mismo, a su voluntad, y así pone de manifiesto su perenne ambivalencia irresoluble, que la fatalidad aprovecha para adelantar el Crepúsculo.

El poder del saber de las Normas es confirmado por su capacidad de lucidez y clarividencia sobre el futuro de los acontecimientos, la verdad de las cosas, como ciencia, pero inevitablemente el mismo crepúsculo acrecienta la fascinación del saber mediado por el amor y mediador del amor. Con la muerte de Siegfried, el saber en virtud del amor queda a salvo por la irresistible atracción que ha ejercido sobre Wotan, Siegmund Sieglinde, Brünhilde. Todavía, mientras se presencia el incendio del Walhala, hay en Brünhilde, exaltada por la intuición que ha recobrado al morir Siegfried, saber y amor, al decir:

Alles, Alles, **16**
Alles, weiss ich
Alles, wasch mir nun Frei.

(*G. O.*, Ac. III, 3.)

y desear la muerte, una muerte que ignora la fatalidad, deseo de la muerte por el amor: reunirse con Siegfried, tras devolver el anillo al Rhin. ¿No es acaso también deseo de Isolda reunirse con Tristán pereciendo, y se entiende como acto último de amor y el más bello?

SABER DEL TIEMPO

El saber del tiempo es el contenido en toda epopeya, el que la fabrica, y en la Tetralogía es la frecuencia del recitativo y el aria quien corrobora que el drama lírico se inspira preferentemente en tales recursos. A su vez, son los mismos personajes quienes se nos presentan como los épodas típicos de la tragedia clásica. Se caracterizan así porque Wagner les asigna la narración de los acontecimientos, haciéndoles adoptar el distanciamiento adecuado del narrador con respecto a los hechos, mediante el uso acentuado de la tercera persona, incluso tratándose de una acción o sentimiento en la que el sujeto que narra se halla implicado.

El lenguaje cantado es un lenguaje que sigue correspondiendo al estilo de los narradores de una epopeya, y se halla arraigado en el relato épico, el cual es una forma de saber, es el profundo saber del tiempo, registro de los acontecimientos, memoria, historia, acontecer también él.

Quien relata, emite información, y a la vez deja constancia de que la ha recogido, del lugar, del suceso, desvirtuando así la temporalidad del tiempo, lo que cuidan expresar los *leitmotivs* musicales con su irrupción, cuando lo exigen las circunstancias de la acción. La transmisión de información y los mecanismos que hacen desencadenar los incidentes, vehículos a su vez de nueva información, constituyen la naturaleza íntima del drama. Además, el uso del relato como fuente insustituible de comunicación entre los personajes, redunda en una narración ininterrumpida, siempre incompleta, necesitando prolongarse más adelante, rectificarse de continuo, al igual que da a entender la música inacabada, consistente en la aplicación de los *leitmotivs* musicales, a través de su repetición y de la variación en su repetición. No es, pues, casual que la estructura de la Tetralogía se imagine en forma de anillo, como el título que dio Wagner a la ópera de los Nibelungos, en el que queda depositada toda la significación épica, cerrándose simbólicamente por no poder concluirse.

Al principio, la narración épica es tomada en su sentido original, como se aplica en la tragedia griega: máquina de tiempo, un tiempo sin duración, que borra la diferencia en el tiempo. Un tiempo que se desliza en círculo derivándose incesantemente, de manera que el efecto de tiempo sea causa de otro tiempo, ordenándose así el propio acontecer dramático.

El tiempo, que es esencia de la narración y merced al cual ésta discurre, es expresado en sus diferentes modalidades. Todas las posibles variaciones en el uso modal de los tiempos verbales se obtienen por la conjugación de presente, pasado y futuro, sin una regla preconcebida. Las formas del tiempo se adoptan consecutivamente, pero en un solo tiempo: el presente escénico. A este respecto, el uso del pasado suele justificarse mediante un «he oído decir», o «vi», o «voy a contarte la historia de mi vida», como dice con simpatía Siegfried a Gunther, o bien por la necesidad de explicar la fuente y el origen de ciertos acontecimientos, que de lo contrario serían incomprensibles. Al mencionarlo, se rescata el tiempo, se rehúye la temporalidad del tiempo, por la adquisición de vigencia dramática de este pasado mediante el acto de narrarse en la escena.

El ejercicio de la memoria que supone la reconstrucción del pasado y habilita para la intuición del futuro, siempre está en función

del presente, y se efectúa por la asociación de un recuerdo, bajo la forma que sea, con un acontecimiento que tenga lugar. La memoria es asimismo una forma de conocimiento, un depósito de imágenes, para la que nada es nuevo ni desconocido. Cómo explicar si no que Wotan conociera a Siegfried sin haberlo visto nunca antes, al igual que Brünhilde no duda un instante en reconocer al héroe, y así, Elsa a Lohengrin, Elisabet a Tanhauser, Senta al Holandés errante.

En lo que concierne al presente, nombramiento de las cosas, expresión de sentimientos, exaltación, su virtualidad reside en la congruencia con el deseo que le es propia, a consecuencia de su inmediatez. Por el contrario, el uso del futuro, derivado de la capacidad de intuición, del sueño o de una visión, cabe interpretarse como anuncio de la acción que se avecina, en calidad de presagio, temor, sospecha, esperanza, presentimiento, espejo del destino.

La conjugación de los tiempos verbales se fusiona en un tiempo único, que resuelve las diferencias en el espacio, en virtud del desencadenamiento dramático que tiene lugar. Con lo cual, si es posible distinguir los tres órdenes de tiempo puestos de relieve, no por ello se destruye la cohesión ni la unidad del tiempo escénico, en la que aquéllos se entretejen. Es merced a su propia esencia y extensión que todo acontece y está aconteciendo a la vez. El relato cobra su verdadero valor como compás del tiempo, porque en vano trataría de hallarse cualquier comparación con otro tiempo. Es un tiempo también sin ruptura, a causa de su repetición, cuya voluntad es recobrarse enteramente y encerrarse en su circularidad, representando el mito del eterno retorno de lo mismo, no ajeno al mito que subyace a las leyendas en que se inspira la obra.

La percepción de los *leitmotivs* musicales se ordena según los motivos narrativos, e idéntico es el fenómeno que sugiere su clasificación imposible en series, por cuanto cualquiera de ellos se ramifica del pasado al futuro y no alcanza a conocerse en su integridad hasta el desenlace del drama. La transmisión del robo del oro desde que Woglinde y Floshilde anuncian las desdichas que acarrerará, hasta que las Hijas del Rhin vuelvan a implorar que sea devuelto ante la inminencia del crepúsculo, constituye a este respecto un *leitmotiv* musical y narrativo, cuya incidencia en la trama dramática es crucial, como puede comprobarse extrayendo el cómo y a quién se transmite.

Loge dará testimonio a Wotan y a Fricka de lo que ha oído y visto en el Rhin, insistiendo en que Alberich prefirió el oro al amor. Pero por hallarse presentes los gigantes, Fassolt y Fafner, se podrá adivinar la difusión que alcanzará la información que aporta Loge, a conse-

cuencia de la cual aquéllos propondrán el cambio de Freia por el oro, en pago por el Walhala que han construido. Así, tras el descenso al Nibelheim de Wotan en compañía de Loge, el nibelungo Mime, víctima de la esclavitud a la que se ha visto reducido desde que Alberich se apoderó del oro, comunica de nuevo a los dos visitantes lo que ocurrió en el Rhin. Y de igual modo, Alberich repetirá el relato de su hazaña cuando salga al encuentro de los intrusos, para hacer una demostración de su poder. Más adelante, cuando Wotan, habiendo recuperado el oro, dude en entregar a Freia o el oro, tentado por éste, aparece Erda aconsejándole que tome una decisión sensata, y le recuerda el crimen de Alberich y la maldición que éste ha pronunciado contra quien le arrebatara el oro. Del robo deriva otro *leitmotiv*, que es el de su anatema, y que a su vez comporta múltiples ramificaciones. En el segundo acto de la *Walkiria*, Wotan, agobiado por sus contradicciones, delibera con Brünhilde sin saber a quién dar la victoria en el combate entre Siegmund y Hunding, y justificará su postura juzgando el anatema que le persigue desde que se dejó tentar por el brillo del oro. Reaparece el mismo tema cuando Wotan, errante, va a visitar a Mime, Alberich, Erda y Siegfried. Y este último le contará de nuevo a Brünhilde, al entregarle el anillo, que para obtenerlo debió vencer a un dragón temible que lo guardaba. Y también Hagen, refiriéndose a la existencia del tesoro, nombrará la hazaña de Siegfried a Gunther y a Gutrune, antes de interrogar directamente a Siegfried en relación al lugar donde se halla el oro y quién se halla en posesión del anillo. El fin teatral continúa remitiéndose a la primera acción dramática, la cual parece inabordable por las derivaciones a que da lugar. ¿No sucede lo mismo con la música, los llamados *leitmotivs* que empiezan a ramificarse, a perderse, agregándose a otros siempre nuevos, evolucionando y ampliándose con interminables variaciones? Y a su vez, ¿no es ello también prueba de que drama y música son inseparables?

El relato, anticipándose siempre a los hechos, exige una condición a los personajes, que éstos sean nómadas, que hayan recogido la información en otro lugar, dentro o fuera de la escena, próximo o lejano, de otro narrador, o que recurran a la intuición o a las visiones que se tienen en sueños. La única que se puede eximir del nomadismo es Erda, ejemplo exclusivo de narrador sedentario junto con las normas. Ella es origen y fin del mundo, saber eterno, ciencia; visible o casi invisible en la escena, permanece ajena a la acción, detentando el saber desde la eternidad. Su pertenencia a la trama se remonta al acto de engendrar a las Walkirias, en el que Wotan participó en señal de gratificación por haberle concedido el acceso a su saber. El nó-

mada, en cambio, se caracteriza por el instinto de destino, sus conocimientos y la experiencia, y como tal encarna al époda clásico antes de ser el protagonista dramático.

La espada contiene el símbolo del nomadismo por excelencia, la espada que había estado en poder de Siegmund, rota en pedazos por Wotan en el duelo entre aquél y Hunding, y conservada por Sieglinde con intención de que fuera reforzada algún día por el hijo que lleva en las entrañas. Cuando es reconstruida por Siegfried, ésta conforma la esencia del tiempo alterando el devenir épico-dramático a través de la disyunción creada por el *tiempo de la fatalidad* y el *tiempo de la esperanza*. El arma en manos de Siegfried efectúa el pasaje de la Fatalidad a la Esperanza y de la Esperanza a la Fatalidad. Tras haber recuperado el oro, matando al dragón y después a Mime, romperá la lanza de Wotan y atravesará el círculo de fuego que encarcela a Brünhilde, donde conocerá su verdadero poder en el amor. La adoración de Siegmund y Siegfried a la espada («¡Notung! ¡Notung!») defensora del amor, con el *leitmotiv* musical subyacente, confirma el mito épico del arma. Pero también ella perderá sus propiedades cuando el amor se vuelva vulnerable, sin poder detener el crepúsculo.

NO SABER

Confrontado con el saber del amor o el saber de la eternidad, se da también su contrario, y que puede denominarse bajo el distintivo de no-saber. El no-saber se enraiza en la moral del esclavo. La esencia de tal saber es el no-poder, no-ser. Es el odio engendrado por el resentimiento. Todo saber que participa del resentimiento sólo exige habilidad y astucia para su ejercicio. En vano Alberich ambiciona el poder; su mediación es la venganza, no el amor, es un poder que ignora la libertad en virtud de esta dependencia. Su único estímulo es la perpetua rivalidad con Wotan, la cual infunde a su vez estas ansias desmesuradas de poder. El nibelungo está condenado a la condición de no-saber, aunque pretenda el poder. En la conciencia de sí mismo, de su condición, tiene un solo deseo: desencadenar el crepúsculo de los dioses. Apropiándose del oro podría hacerlos perecer a todos, y cuando Wotan se lo arrebata, en su furor pronuncia tal anatema contra él, que en lo sucesivo quien detente su poder se verá abocado a la fatalidad.

La consecución del oro no supone para Alberich vencer obstáculos, ni llevar a cabo ninguna hazaña, pero sólo quien rechace el amor

podrá forjar el anillo que ha de conceder un todo-poder. El único capaz era un nibelungo, un esclavo, por la fuerza del resentimiento, el «sombrío enemigo del amor», como lo cita Wotan. La carencia de escrúpulos de Alberich, prefiriendo el poder imaginario del anillo al amor, asegura que en sus manos debía convertirse en un no-poder, cuya otra cara debía ser la fatalidad.

Mime, siervo de Alberich, siervo del siervo, morirá atravesado por la espada de Siegfried, cuando éste, tras vencer al dragón, descubra sus mezquinas intenciones, advertido por los pájaros. Aunque Alberich, al acecho, empezando a dudar de los efectos del anatema que confirió al anillo, y tal vez pareciéndole posible que Siegfried, con la ingenuidad que caracteriza sus acciones, lo devuelva al Rhin, se procura un descendiente, esclavo como él, y a quien haría heredar su resentimiento. Y, ciertamente, es Hagen quien, como había presagiado Wotan, declina el crepúsculo, urdiendo esta sucesión de episodios dramáticos por los que llega a hacer vulnerable el amor en este ser libre, donde se había proyectado toda la esperanza. Siegfried, habiendo perdido su saber, a causa del filtro que le dio a beber Gutrune, fallece el mismo día que las Hijas del Rhin le auguraban la muerte, tras implorar que devolviera el anillo al Rhin para detener la fatalidad.

EL ANILLO

De quién es el anillo, quién lo posee, dónde se encuentra, es el gran significante de la narración, por ser el vehículo portador de la fatalidad, con toda la ambigüedad que le es inherente. Pero quien no es tentado por el anillo, quien no desea apoderarse de él; por lo general, quien desea poseerlo o quien lo posee quiere convencerse de que la fatalidad no existe o puede ahuyentarla, y en vano se le dará a conocer su falso poder o el anatema que pronunció Alberich, confirmándolo siempre demasiado tarde.

El anillo puede cambiar de simbolismo, pero lo único que no varía es la fatalidad indisociable de él, desde el instante que Alberich se apodera del oro y es capaz de forjar el anillo a causa de su preferencia por el poder y su desprecio por el amor. No obstante, el anillo adquiere símbolos diversos según se halle en manos de uno u otro poseedor. En posesión de Alberich, el cual no duda en hacer posible el derrumbamiento del Walhala y la extinción de los dioses, es el instrumento invencible para dar cumplimiento a su venganza, su odio, su resentimiento, pero el propio uso que pretende hacer del anillo anula su poder. Para Wotan, al arrebatárselo a Alberich, si bien

guiado en un principio por la ambición, tiene una finalidad muy otra: dinero, el precio del Walhala que han construido los gigantes. El anillo le permite comerciar con ellos y recobrar a Freia, pese a sus dudas que disipan los oportunos consejos de Erda, orientándole acerca de la pérdida de poder del anillo o de su falso poder.

En la repartición del tesoro, Fafner mata a Fassolt; es la primera demostración del anatema que pesa sobre el anillo, concebido por Alberich. Fafner se metamorfosea en dragón para guardar el anillo y el resto del tesoro, temiendo que se lo arrebaten, sin poder servirse de él, y morirá cuando el intrépido héroe que desconoce el miedo se acerque a la cueva, impulsado por Mime.

Muy ajeno es el símbolo que atribuye Siegfried al anillo, ignorando de dónde proviene, a quién pertenece, así como la maldición y la fatalidad que le acompañaron. Cuando lo introduce en su dedo es en recuerdo de su hazaña, y al entregárselo a Brünhilde, símbolo del amor nacido entre ellos. Brünhilde, a su vez, lo guardará celosamente, como prenda del amor de Siegfried y de su condición humana, y no querrá entregarlo a Waltraute, cuando ésta vaya a suplicarle su devolución, explicando el estado de ánimo de Wotan y la inquietud de las demás walquirias por no poder apaciguar su desolación. Al despertar de su sueño, Brünhilde ya no teme a Wotan, y se niega a capitular, aunque se la intente persuadir de la proximidad del fin de los dioses.

Brünhilde antepone el amor, y nada ni nadie logrará que se desprenda del anillo, mientras Siegfried, víctima de la confabulación de Hagen con Gunther y Gutrune, irá en su busca para ofrecerla a Gunther. En este intante, cuando Siegfried, pese a sus resistencias, le arrebate el anillo, el amor simbolizado en el anillo, o el anillo símbolo del amor, se corrompe para siempre. La fatalidad se descubre el rostro: Brünhilde, dejándose arrastrar por el dolor de esta pérdida y la infidelidad de Siegfried, acaba deseando la muerte del héroe tan deseado y cediendo a la conspiración de Hagen, sin poder contener su agresividad por esta traición, que presiente confusamente designio de Wotan por haberse negado a escuchar a Waltraute.

Siegfried, el mismo día que perece, encuentra casualmente a las Hijas del Rhin, a las que toma por tres pájaros salvajes, quienes le prodigan sus advertencias acerca de lo que ocurrirá de no acceder a sus ruegos. Siegfried todavía estaba a tiempo para devolver el anillo al Rhin, pero retrocede incrédulo y desafiante. Así vence la fatalidad que las normas trenzaban con amargura, logrando hacer vulnerable el amor, el saber, el poder. No obstante, sólo entonces es concedido a Brünhilde recuperar su clarividencia, y como acto expiatorio, devol-

ver el anillo al Rhin. Ella misma prende fuego al Walhala con una de las antorchas que preside el lecho de Siegfried, para ir a reunirse con él, lo que le hace recobrar su alegría, el deseo, la libertad, el amor, descubriéndonos la paradoja de la fatalidad trágica en la esperanza sin ilusión que, a su vez, la redime.

MENENE GRAS BALAGUER

Doctor Esquerdo, 142
MADRID

LOS TRABAJOS Y LOS DIAS DEL ARCIPRESTE DE HITA

INTRODUCCION

Si todas las grandes obras literarias ofrecen innumerables posibilidades de enfoques cuando se intenta encarar una interpretación, sabemos cuánto más lejos va en este sentido el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita por su intrínseca ambivalencia.

Félix Lecoy, en uno de los primeros estudios clásicos sobre la obra del casi legendario Arcipreste, afirma la necesidad de aceptar lo contradictorio del *Libro* con la misma naturalidad que admitimos «las mil incoherencias de la vida y de los hombres» (1). Pero a través de los numerosos estudios que posteriormente se fueron realizando sobre Juan Ruiz, fue haciéndose cada vez más evidente que, además de la contradicción esencial piedad-erotismo se entrecruzan muchas otras líneas de fuerza que hacían notablemente más compleja la tarea de interpretación. Carmelo Gariano describirá la situación en estos términos: «Es un recurso de gran artista que quiere hacerse sondear en muchos niveles significantes. Es riqueza implícita que planta el aguijón de la curiosidad, y tanto más se complica cuanto más se cree hallar su solución» (2). Vicente Gaos incluye la obra entre las pocas «que por multívocas y esquivas, son intrínsecamente desorientadoras» —las otras que menciona son *La Celestina* y *Don Quijote* (3)—. Y en uno de los últimos trabajos de más relevancia sobre el *Libro,* Hans Ulrich Gumbrect rechaza por completo cualquier interpretación «exclusivista» que intente afirmar un solo sentido central y armónico, ejemplificando esta opinión con su propia experiencia, ya que ha logrado captar —dice— siete intenciones diferentes del autor, basándose exclusivamente en el análisis directo del texto. Por eso lo define como «totalidad polivalente» (4).

---

(1) Lecoy, Félix: *Recherches sur le Libro de Buen Amor,* París, E. Droz, 1938, p. 364.

(2) Gariano, Carmelo: *El mundo poético de Juan Ruiz,* Madrid, Gredos, 1968, p. 228.

(3) Gaos, Vicente: *Claves de Literatura Española,* Madrid, Guadarrama, 1971, tomo I, p. 49.

(4) Gumbrect, Hans Ulrich: «Aspectos de una historia recepcional del *Libro de Buen Amor*», en *CUH,* 280-282, octubre-diciembre 1973, p. 603.

Pero, aparte de haber demostrado que la complejidad del *Libro de Buen Amor* va más allá de la tradicional antinomia Buen Amor-Loco Amor y que estamos siempre ante una especie de juego de espejos que nos acercan y nos alejan, nos entregan o nos niegan los objetos, otro fundamental aporte de la crítica moderna ha sido analizar y ahondar el problema de su unidad. Félix Lecoy todavía afirmaba que no se percibía la presencia de una «idea maestra» capaz de unificar y organizar los distintos elementos. Y que si se podía hablar de algún principio de unidad no era otro que el que resultaba de ser piezas compuestas por un mismo autor que les había impuesto el sello inconfundible de su avasallante personalidad (5). Y el mito de la personalidad de Juan Ruiz como principal elemento de la unidad del *Libro* continuó durante mucho tiempo, María Rosa Lida, aunque lo discute, termina aceptándolo (6). Pero ya hoy todos los críticos buscan y señalan por distintos caminos otros nexos más sólidos de unidad estructural. Uno de los estudios más representativos en este sentido es el de Oliver Myers sobre el significado de los aspectos simétricos de la estructura de la obra (7).

En el presente trabajo hemos recogido estos dos principios de la exégesis actual. Por una parte, la necesidad de sondear la obra en un nivel significante que nos parece de singular importancia, pero teniendo siempre en cuenta que es uno más entre muchos posibles. Por otra, el hecho de que la variedad de sentidos, la heterogeneidad de elementos y la complejidad de las relaciones no impiden una profunda unidad estructural que no anula la diversidad, sino que, por el contrario, se nutre de ella.

Así, bajo el título *Los trabajos y los días del Arcipreste de Hita*, hemos intentado analizar la función y los alcances de la presencia del tiempo en la obra como una de las varias posibilidades de acceso a su comprensión y como una de esas «ideas maestras» que, contra lo que opinaba monsieur Lecoy, están presentes en la obra y «llaman a su turno a cada elemento y los ligan entre ellos con una ligazón sólida y necesaria».

Uno de los inconvenientes —aunque también aliciente— que hemos tenido durante nuestro trabajo es que el tiempo nunca aparece tratado

---

(5) «On n'y sent point la présence invisible de cette idée maîtresse, qui, (...), appelle à son tour chaque élément, et relie entre elles, d'un lien solide et nécessaire, les parties constitutives de l'édifice. Cet ordre n'est, à tout prendre, qu'un procédé commode de presentation qui permet de grouper en un faisceau (...) et de les exposer sous leur meilleur jour, des pièces qui n'ont d'autre unité que celle d'avoir été conçues et realisées par une personalité puissante». *Op. cit.*, p. 359.

(6) Lida, María Rosa: *Juan Ruiz. Selección del «Libro de Buen Amor» y Estudios críticos.* Buenos Aires, EUDEBA, 1973, p. 208.

(7) Myers, Oliver: «Symmetry of form in the Libro de Buen Amor», en *Hispanic Studies in Honor of Edmund de Chasca*. University of Iowa, 1972.

por sí mismo en la extensa bibliografía sobre el *Libro*, sólo se encuentra a través de referencias bastante breves y de carácter general que están en función de estudios realizados sobre otros aspectos.

Reuniendo tales referencias, recurriendo al auxilio de obras que tratan la problemática temporal en el contexto cultural del Arcipreste y, sobre todo, con el apoyo de un análisis lo más riguroso posible del texto, hemos realizado el presente estudio.

El proceso de análisis está organizado en tres etapas. La primera es el rastreo de las referencias temporales que aparecen en la obra y cómo se integran con el desarrollo de la acción y con la actuación de los personajes. En la segunda exponemos las profundas relaciones que hemos encontrado entre las características que presenta el tratamiento del tiempo con la estructura de la obra y, como consecuencia, con algunos aspectos de su interpretación general. Finalmente, en la tercera tratamos los puntos en común y las divergencias entre el tiempo tal como aparece en el *Libro de Buen Amor* y como se presenta en otras obras de la literatura medieval.

Nos resta aclarar en cuanto al título que lo hemos elegido porque pensamos que la integración de la vida del hombre —desde sus aspectos más sencillos y cotidianos hasta los más trascendentes— con el cosmos en el cual creía y del que se sentía parte, fue una fuente de inspiración para el Arcipreste como lo fue para el canto mítico de Hesíodo.

I. LAS REFERENCIAS TEMPORALES

La primera observación con respecto al tratamiento del tiempo que surge de la lectura del *Libro de Buen Amor* es que el devenir temporal está presentado a través del relato de hechos sucesivos sin quebrar en ningún momento el orden cronológico de los sucesos que se narran. La continuidad que existe entre ellos es señalada muchas veces por el mismo texto:

> *e yo,* desque *salí* *de todo este roido,* (1043c)
>
> Después *fiz'muchas cantigas* *de dança e troteras,* (1513a)

Siempre se avanza. En algunos momentos aparecen menciones breves de carácter muy general sobre el pasado, como cuando el Arcipreste recuerda que siempre supo servir a las dueñas (153) o el Amor relata sus andanzas por distintas regiones de España (1304-1311). También se dan algunos casos de simultaneidad, como cuando Don Carnal comienza a recuperar sus fuerzas mientras Doña Quaresma

ejerce su dominio por el mundo (1180ab). Pero ninguno de estos casos —que además son muy pocos— llega a quebrar esa línea rotundamente tendida hacia adelante con que se podría comenzar a caracterizar la presencia del tiempo en la obra—. Por supuesto que nos estamos refiriendo a los episodios que configuran la acción principal, es decir, la novela autobiográfica, y dejamos por ahora de lado a los «enxiemplos» intercalados. La trayectoria que describe dicha línea es lo que trataremos en las páginas siguientes.

El relato propiamente dicho comienza con el verso 77a, *«Assí fué que un tiempo una dueña me priso»*. Algo como el «Había una vez...» o el «Erase que se era...» de los cuentos de hadas, recursos formularios, propios de la narrativa popular y también quizá de la tradición folklórica. Hasta ese momento el Arcipreste ha dialogado con la divinidad y con su público sobre las características del *Libro* que va a componer y sobre la naturaleza humana, pero con este verso 77a se establece un punto de partida para comenzar a desarrollar una narración. Ahora bien, si el punto de arranque es indefinido, «en *un* tiempo», más adelante el autor puntualiza muy concretamente en qué momento del año o del día ocurrieron algunos de los hechos. Y es en estas puntualizaciones que es preciso detenerse para ahondar en su significado y a través de éste llegar al sentido del tiempo en el *Libro de Buen Amor.*

Esta es la tabla de citas de tales localizaciones temporales:

Dirévos una pelea que una noche me vino, (181a)

desque vino el alva, pensé de comedir (576b)

Después fué de Santiago, otro día seguiente:
a ora de mediodía, quando yanta la gente, (871ab)

El mes era de março, salido el verano; (945a)

El mes era de março día de Sant Meder, (951a)

Passando una mañana (959a)

Llegué con sol, tenprano, al aldea de Ferreros (985d)

pasé de mañana el puerto por sosegar tenprano (996d)

primer día de semana, (997b)

falléme con Alda
a la madrugada. (1022cd)

Estando a la mesa con Don Jueves Lardero, (1068a)

fuése e yo fiz' mis cartas, dixele al Viernes: «Id (1079b)

Faza la medianoche en medio de la salas (1099a)

Luego el primero día, el Miércoles Corvillo, (1174a)
Dixo a Don Ayuno el Domingo de Ramos: (1181a)
Pascua de pan çençeño entonçe les venía: (1183c)
El viernes de indulgençias vistió nueva esclavina, (1205a)
Vigilia era de Pascua, Abril çerca pasado, (1210a)
Día era muy santo, de la Pascua Mayor: (1225a)
Día de «Quasi modo» iglesias e altares (1315a)
Día era de Sant Marcos, fue fiesta señalada: (1321a)
Salida de febrero e entrada de marco, (1618a)
Allá en Talavera, en las calendas de abril, (1690a) (8)

Al analizar estas citas puede advertirse que las localizaciones temporales están tomadas de dos vertientes. Una es el paso de los ciclos naturales: la jornada diaria con la alternancia noche-día y la sucesión de los días y de las estaciones; la otra, el calendario cristiano (9).

Comenzaremos estudiando la primera y nos basaremos en un episodio al cual consideramos «temporal» por excelencia: la Batalla de Don Carnal y Doña Quaresma. Más adelante se aclarará por qué.

Al tratarlo, María Rosa Lida señala que los mitos referentes a la recurrencia anual de las épocas de hartura y escasez están en la raíz misma de los orígenes y la formación de la cultura (10). Luego, a lo largo de la historia, los encontramos presentes en Grecia como factor fundamental de la tragedia y en la Edad Media sobreviviendo a través de su asimilación por el ritual cristiano (11). En toda Europa,

---

(8) Las citas del poema del Arcipreste están tomadas del *Libro de Buen Amor*, Ed. crítica de C. Chiarini, Milán, Ricciardi, 1964. También han sido consultadas las ediciones críticas de M. Criado de Val y E. W. Naylor. Madrid, CSIC, 1965, y la de J. Corominas. Madrid, Gredos, 1967.

(9) Estos dos aspectos, la fuerte influencia de los efectos de la naturaleza y el marco cultual, son los que muy particularmente señala Johan Huizinga, al describir las condiciones de vida de aquellos siglos. En *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, pp. 13 y 14.

(10) *Op. cit.*, pp. 92 y 316.

(11) En nuestro folklore también está presente. Según el testimonio recogido por J. A. Carrizo en las provincias del Tucumán, se da a través de un enfrentamiento entre el ejército de las frutas y el hambre. Esta, a veces, es llamada Juan Delgado y otras se corporiza en Tanico, personaje mítico que viste un poncho amarillo. Este es un fragmento de los citados por Carrizo:

Diz que viene el hombre malo
Valiente «Poncho Amarillo»,
Amenaza con la muerte
Resfalando su cuchillo.
Se oye que vine peliando
A un regimiento de brevas,
Las peras van de vanguardia,
Los damascos de avanzadas;
Las sanddías aunque pintadas
han de peliar como fieras.

En *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires, Pulicaciones de Estudios Hispánicos, 1945, p. 519.

sobre todo la meridional, la literatura tratará este tema alegóricamente en poemas paródicos, prosa retórica, disputaciones y, probablemente, sencillas representaciones teatrales. En tal contexto se inscribe el episodio que relata Juan Ruiz.

El antiguo sentido relacionado con los ciclos biológicos aflora en algunos versos, entre los que pueden citarse aquellos en que Doña Quaresma decide no enfrentarse por segunda vez con Don Carnal y dejarle el campo libre. Entre otras razones, dice el autor:

Lo ál, es ya verano e non vienen del mar
los pescados a ella para la ayudar; (1204ab)

Luego, cuando Don Carnal regresa triunfalmente señala que:

cobra cuanto á perdido en los pasados meses. (1221d)

Pero donde se hace más evidente es en la entrada jubilosa del emperador Don Amor, que coincide con el comienzo de la primavera:

Dïa era muy santo, de la Pascua Mayor:
el sol salía muy claro e de noble color;
los omes e las aves e toda noble flor,
todos van a resçebir cantando al Amor.

Resçíbenlo los árboles con ramos e con flores
de divessas maneras, de fermosas colores;
resçíbenlo los omes e dueñas con amores,
con muchos instrumentos salen los atanbores. (1225-1227)

Todo el episodio está atravesado por una poderosa corriente vital que abarca al reino vegetal, al animal y a todos los hombres y convierte estas estrofas en un cántico a las misteriosas fuerzas de la fertilidad que moran en cada ser y al júbilo profundo de su despertar cada primavera. Es así como el Amor llegará a su destino de esta manera:

Muchas conpañas vienen con el grand enperante:
arçiprestes e dueñas, éstos vienen delante,
luego el mundo todo *e quanto vos dixe ante;*
de los grandes roidos es todo el val sonante. (1245) (12)

---

(12) Menéndez Pidal, en *Poesía juglaresca y juglares*, señala que el tema primaveral unido al amor, o más bien al del apetito amoroso, es una idea que aparece muchísimas veces en la poesía goliárdica de los Carmina Burana. Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1962, p. 144. María Rosa Lida menciona también una tradición poética que parte del siglo XII, la cual toma el comienzo de la primavera como punto de partida para iniciar el relato. En España alcanza hasta las *Soledades* de Góngora, *Op. cit.*, p. 102.

Pero dentro del extenso episodio principal hay otro más breve en el cual es importante detenerse.

Don Amor ha decidido acampar en un prado para recibir a todos los súbditos que lo necesiten. Juan Ruiz, deslumbrado por la maravillosa tienda que ha mandado levantar, decide describírsela a su público.

La descripción de las tiendas de los grandes personajes fue un lugar común de la literatura medieval. Cuando los autores de menor importancia describían las imágenes con las cuales estaban ornadas, desplegaban numerosos motivos tomados de la historia, la mitología, la Biblia, las ciencias naturales o cualquier otro tema que les pareciera conveniente para asombrar a su público y lucir de paso su imaginación y erudición (13).

Frente a esta abundancia, que era lo más común, el Arcipreste se ceñirá a un solo tema; algo que no nos parece casual en un autor tan inclinado a las amplificaciones y al desborde enumerativo, ya que el contenido de ese único motivo está estrechamente vinculado con el del episodio que le sirve de marco y esto lo convierte en la piedra de toque que subraya y profundiza determinados significados presentes en el episodio principal.

El motivo elegido por Juan Ruiz es la alegoría de los meses.

La representación simbólica de cada mes por un personaje que realiza una tarea agrícola propia de ese mes y a veces alguna otra actividad, como la caza o la guerra, aparece en muchísimas obras medievales tanto plásticas como literarias. Estas últimas añaden casi siempre algunos detalles que no podían tratar escultores o pintores, como el sabor del vino que fermenta julio o los malestares que trae el otoño. Pero ninguna va tan lejos como la de nuestro Arcipreste en su riqueza de elementos y significados.

La descripción que se considera más próxima a la del Buen Amor es la del *Libro de Alexandre* —que también adorna los paños de una tienda—. Pero mientras ésta consta de doce estrofas, la de Juan Ruiz alcanza a veintisiete. Este número se debe, en parte, a que menciona casi el doble de tareas agrícolas, pero sobre todo al énfasis que pone en describir los efectos de cada mes sobre los seres. A veces es a través de un mínimo gesto revelador, como el de diciembre, que con el frío «en las sus uñas besa» (1274d), otras a través de un sentimiento como el temor de los jovencitos cuando los truenos anuncian las tormentas primaverales (1286d); otras veces son sus salidas satíricas, como la referencia a los dos diablos que en marzo excitan a dueñas

(13) Para las fuentes de todo lo referente a la tienda del Amor, véase Lecoy, *op. cit.*, el capítulo «La Tente de l'Amour», p. 270.

y abades, mientras un tercero pone en celo a los asnos (1282-1285). En algunos versos vibran expresiones de concentrada sugestión poética, como cuando quiere hablarnos de la abundancia de cerezas en junio —«traíe las manos tintas de la mucha cereza» (1219d)— o al señalar la acidez que tienen en ese mes las uvas aún sin madurar —«agraz nuevo comienzo, embargóle la voz» (1290d)—. No olvida las costumbres como las leyendas que en invierno cuentan las abuelas junto al fuego, ni los cambios de salud en otoño o el dolor de cabeza en las horas más calurosas del verano; tampoco las comidas propias de cada mes ni la calidez de zamarras, túnicas y mantos para los duros meses invernales.

La alegoría de los meses de Juan Ruiz trata de abarcar todos los aspectos posibles y a través de escenitas plenas de vitalidad nos muestra a los ciclos naturales operando desde dentro mismo de las criaturas y condicionando todos los aspectos de su vida, pero no como una fuerza externa, sino constitutiva de su ser.

Véanse también algunos momentos del *Libro* donde los efectos de la naturaleza en cada una de estas etapas se dejan sentir con intensidad e influyen directamente en la acción.

En el episodio del viaje por la sierra castellana, Juan Ruiz nos habla a cada momento del frío inclemente que reina en aquellos parajes y que la piimavera no alcanza a vencer. Todo el episodio está recorrido por las heladas ráfagas de las alturas y son precisamente éstas las que lo llevan a buscar el auxilio de las bravas serranas con todas las consecuencias que conforman la aventura.

Casi al finalizar el *Libro,* el Arcipreste vuelve a mencionar cómo la proximidad de la primavera excita la sensualidad (1618) y de aquí derivará un nuevo episodio, pero la importancia de esta reiteración nos parece de una importancia muy particular, de modo que postergamos por ahora su análisis.

Al principio hemos dejado de lado los «enxiemplos», ya que por su función ejemplificadora resultan atemporales desde la perspectiva de la narración principal. Pero desligándolos de ésta y considerándolos en sí mismos tienen su «propio tiempo», pues justamente se caracterizan por todos los elementos concretos con que los dotó el Arcipreste. Estudiándolos desde este punto de vista encontramos uno, el del hortelano y la culebra, donde se cumple esta integración entre las acciones y las influencias de los ciclos naturales. El hortelano ha encontrado a la culebra medio muerta por un fuerte temporal del mes de enero y el autor nos habla de la nieve, el viento y la helada que la han dejado aterida. Cuando llega el verano trayendo las tórridas horas de la siesta, la culebra que ya no tiene qué temer, se anima

a salir del hueco del hogar donde el buen hombre la había tenido protegida para de acuerdo con su mala entraña, devolverle mal por bien (1348-56).

Junto al paso de las estaciones y sus manifestaciones y consecuencias tenemos también el ciclo noche-día tratado de manera muy similar. Si se analizan las citas mencionadas anteriormente (14) vemos que cada etapa de la jornada aparece relacionada con una actividad, un estado de conciencia o una necesidad concreta y parecería que es la naturaleza, con la luz o la sombra, el calor o el frío, quien determina su ubicación en el transcurso del día. Está la noche favoreciendo las ensoñaciones y abriendo la puerta a los sucesos misteriosos en la primera aparición del Amor (181ab), está el desvelo que nos asalta con las primeras horas del alba cuando Juan Ruiz comienza a cavilar sobre lo que le ha dicho su visitante (576b). Están las madrugadas heladas de la sierra, a las que nos referíamos antes, que ponen al viajero en peligro de muerte; está la prisa de este mismo viajero por llegar a destino antes del anochecer. Está presente en un «enxiemplo» el madrugón del ratoncito que debe ir a la feria a buscar sus provisiones (1370a), algo que debía ser tan familiar para los burgueses y campesinos de la época.

La presencia restallante de la naturaleza en el *Libro de Buen Amor* no ha podido pasar nunca inadvertida y ha sido objeto de detenidos estudios desde diversos puntos de vista (15). Pero desde sus orígenes, los mitos referentes a los ritmos cósmicos no se redujeron a estos aspectos biológicos, menos aún podríamos esperarlo en un clérigo europeo del siglo XIV. Tales mitos participaban también en el mundo antiguo de aspectos religiosos que en Juan Ruiz serán, por supuesto, los propios del cristianismo.

Nuevamente debemos detenernos en la Batalla de Carnal y Quaresma. Habíamos hablado antes de sus aspectos naturales como pugna entre las épocas de hartura y escasez, ahora veremos los sobrenaturales a través del enfrentamiento entre carnalidad y espiritualidad.

Ya al comenzar se nos advierte que se trata del «tiempo de Dios santo» (1067a) y una vez vencido Carnal, el poeta se dedicará a describir el reinado de Quaresma.

---

(14) Ver p. 4.

(15) Junto a los estudios clásicos resultan de interés los aportes de Rafael Benítez Claros en «El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media», en *Visión de la Literatura Española*, Madrid, Rialp, 1963; el de Norma Edith Crotti, en «Juan Ruiz y el vitalismo del cuerpo», en Dinko Cvitanovic y colaboradores: *La idea del cuerpo en las letras españolas*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1973, y el de Otis Green en cuanto a la presencia en el Arcipreste de la «doctrina de la Plenitud», en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, tomo I, pp. 5, 58 y 64.

Al ser puesto en prisión, el Jefe derrotado recibe la visita de un fraile, y donde otras obras que trataron el enfrentamiento de Carnal y Quaresma incluían una parodia de la confesión, el Arcipreste hablará con gran seriedad sobre la importancia del sacramento.

Porque la penitençia es cosa tan preçiada,
non devedes, amigos, dexarla olvidada:
fablar en ella mucho es cosa muy loada,
quanto más la seguiéremos mayor es la soldada. (1132)

Y se enfrasca luego en una larga disquisición sobre cómo debe ser administrada y recibida.

Don Carnal acepta arrepentido la penitencia que el fraile le impone y lo dejamos así:

Fincó allí ençerrado Don Carnal el coitoso,
estava de la lid muy flaco e lloroso,
doliente e mal ferido, costribado e dolioso;
non lo vee ninguno cristiano religioso. (1172)

Doña Quaresma domina ahora la escena. Ha vencido a su contrincante no sólo en el campo de batalla sino también espiritualmente, y en las estrofas siguientes veremos cómo su reinado alcanza a todos los aspectos de la vida: a las comidas, como las que indica el confesor a Carnal; a las costumbres, como en el trozo encantador que describe la limpieza general del hogar el Miércoles de Ceniza; a los sentimientos y actitudes que deben ser piadosos, como evitar toda contienda (1164cd), ayudar a los necesitados (1165d), llevar una vida recogida (1163c), recordar a los muertos y no faltar a los oficios litúrgicos (1170), y termina con el acto más importante, el de recogimiento interior para meditar sobre la naturaleza humana cuando el Miércoles de Ceniza la dueña

a todos los cristianos llama con buen cara
que vayan a la iglesia con conçiençia clara.

A los que allá van con el su buen talente,
con çeniza los cruza de ramos en la fruente,
dízeles que se conoscan e que les venga emiente
que son çeniza, e tal tornarán çiertamente. (1177cd-1178)

Luego de esta cumbre contemplativa volvemos a Carnal que ya se está mejorando, y se dispone a recobrar su señorío, como efectivamente lo logra en compañía de Don Amor.

El regreso de estos dos emperadores de la vida corporal coincide con la celebración cristiana de la Resurrección: *«Día era muy santo, de la Pascua Mayor»* (1221a), nos dice el poeta al iniciar el relato de la bienvenida apoteótica a Don Amor, y al renacer de un nuevo ciclo generativo corresponde un renacer espiritual luego del paréntesis de meditación y purificación que ha significado Quaresma.

No encontramos otros episodios en el *Libro* donde el calendario cristiano influya directamente en la acción por su significado religioso. Si bien se mencionan las fechas de Santiago, San Meder o San Marcos, simplemente indican en qué día ocurrió el episodio que se narra —del mismo modo que en un «enxiemplo», un juez se refiere a la Epifanía para fijar plazo en un juicio (340d)—. El sentimiento religioso parece aflorar en la obra a raíz de motivos personales —comenzar a componer el *Libro* (12cd, 13cd, 19), haber pasado por la engorrosa aventura de las serranas (1043cd)— más que por imposiciones del calendario. De éste a lo sumo se extraen referencias costumbristas como las bodas que se realizaban el día de «Quasi modo» o la solemne procesión de San Marcos. Aunque no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto la sola mención de estas fechas está apelando a resonancias cultuales; de todas maneras, el único episodio que no deja lugar a dudas es la «Batalla».

Creemos muy importante para el objeto de este trabajo señalar algunas características que lo diferencian de los demás de manera muy particular.

A partir del arranque del relato propiamente dicho que ya ha sido señalado, todos los episodios giran alrededor de cuanto realiza o padece el personaje principal. Lo vemos enamorándose, intentando la conquista y ante sus fracasos, abandonar la empresa unas veces, burlarse otras como al traicionarlo un compañero de aventuras y sufrir una pena casi mortal al morir una de sus amadas. En la pelea con Don Amor, él toma la iniciativa con sus denuestos y luego se serena y escucha contrito los consejos del visitante. Más adelante, el deseo de conocer mundo lo embarca en la accidentada aventura de la sierra, y al emprender el regreso sus sentimientos religiosos lo llevan a tener vigilia en Santa María del Vado.

Pero al enunciarse la llegada de Quaresma la situación cambia por completo. De actor pasa a espectador y relator, desempeñando a lo sumo acciones secundarias; las principales corren ahora por cuenta de los personajes alegóricos: Carnal, Quaresma y Amor y su actuación tendrá por objeto desentrañar el significado de esta época del año en que una regeneración periódica alcanza a todos los planos de la vida.

En cuanto a sus alcances, junto a estos tres actores principales se mueven como un coro el reino vegetal, el animal y todos los hombres sumisos a sus mandatos. Esta universalidad está subrayada varias veces en el texto del cual tomamos dos ejemplos. Al llegar Quaresma, el autor señala que

puso por todo el mundo *miedo e grand espanto.* (1067d)

y en la recepción a Don Amor —que con Don Carnal configura el otro polo de tensión— encontramos el ya citado verso 1245d.

luego el mundo todo *e quanto vos dixe ante;*

Esta amplificación multitudinaria en cuanto a la participación de personajes parece corresponderse con una ampliación vertiginosa en el espacio. En ningún otro momento del *Libro* se nombran tantos lugares geográficos de España e incluso extranjeros —puertos pesqueros, prados de pastoreo, grandes ciudades como Barcelona y París, Tierra Santa— y más allá de las menciones concretas, otras que por su misma imprecisión nos hablan de extensiones inmensas:

d'ella e d'ella parte danse golpes sobejos:
de escamas e de sangre van llenos los vallejos. (1117cd)

dice el Arcipreste al relatar los momentos culminantes del combate.

de juglares van llenas cuestas e eriales (1234d)

dirá al describir la apoteosis primaveral. Pero la ampliación espacial máxima es alcanzada al anunciarse la entrada en escena de Carnal y Amor:

fué por toda la tierra *grand roído sonado*
de dos enperadores que al mundo *an llegado* (1210cd)

El hecho de que estén presentes todos los seres de la Creación y el mundo sea el escenario nos da la pauta del carácter universal del suceso que está ocurriendo a cuyos influjos nada escapa. A través de la alegoría poética se abre ante nosotros el panorama del Cosmos mismo y de las fuerzas profundas que se agitan en él, tal como lo concebía este hombre del siglo XIV. El viejo mito al hacerse presente en el *Libro,* obra como una revelación de la trama sobre la cual se urde el drama de la vida. En los otros episodios sólo es posible percibir de él aquellos aspectos fragmentarios y un tanto difusos que puede presentar una biografía, aunque haya sido concebida en forma arquetípica como el *Buen Amor.*

Al marcharse el emperador Don Amor, la narración vuelve a sus características anteriores. El «Arcipreste doñeador» es otra vez el protagonista, el coro de las criaturas desaparece y el escenario se reduce. Las fuerzas cósmicas vuelven a actuar veladas por lo inmediato y lo particular de la autobiografía.

Analizando distintos aspectos de la Batalla de Don Carnal y Doña Quaresma y comparados esos aspectos con otros pasajes del *Libro de Buen Amor*, pueden agruparse los rasgos necesarios que hacen posible señalar aquella Batalla como «episodio temporal por excelencia».

— En este episodio coinciden los dos elementos a través de los cuales se puntualiza en la obra el devenir temporal y que tienen una importante influencia en su desarrollo.

— La coincidencia se resuelve en integración en el antiquísimo mito que revalida el drama cósmico de las fuerzas más profundas de toda la existencia desde lo biológico a lo espiritual.

— Este drama cósmico se presenta periódica y regularmente dando lugar a una sucesión de ciclos. Si la relación de esta estructura cíclica con el *Libro de Buen Amor* va más allá de los aspectos que se han señalado hasta ahora, es el objeto de la segunda parte del trabajo.

II. EL TIEMPO Y LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

Ahora sí es preciso detenerse en la estrofa 1618 cuyo análisis se había postergado:

Salida de febrero e entrada de março,
el pecado, que sienpre de todo mal es maço,
traía de abbades lleno el su regaço,
otrosí de mugeres fazie mucho retaço.

La situación que se describe es muy parecida a la del episodio de la Batalla: por una parte comienzan a hacerse sentir otra vez los efectos de un nuevo ciclo generativo y por otra se produce nuevamente el enfrentamiento entre estos reclamos y postulados ascético-morales relacionados con las creencias religiosas. Teniendo en cuenta el orden cronológico de los episodios ya apuntado, no es difícil suponer que ha transcurrido un año entre la Batalla y el momento al cual se refiere esta estrofa. Y lo que fundamentalmente importa es que a partir de estos versos va a comenzar a repetirse en sus aspectos esenciales todo cuanto ha estado ocurriendo hasta el momento. Veamos los hechos: se anuncia la primavera como en el episodio de las

serranas, quienes parecen sentir sus efectos sensuales con más fuerza son las dueñas y los abades, los mismos que iban delante en el cortejo de Don Amor y que eran víctimas predilectas de los diablos de marzo en la Alegoría de los meses. Juan Ruiz no lo experimenta con menos fuerza y a su llorada Trotaconventos la reemplaza por Don Furón decidido a cumplir con lo que se ha propuesto al principio del *Libro: «en servir a las dueñas punaré, non en ál»*. El truhanesco escudero no tiene ni de lejos la maestría y las condiciones para el oficio de la inefable Urraca y fracasa, pero esto en la trama del *Libro* no significa nada nuevo porque ella también había tenido sus buenos reveses, a lo que por otra parte ya estaba acostumbrado el Arcipreste antes de conocerla. Las cosas continúan más o menos como siempre. Exigencias ineludibles de la naturaleza por una parte, tendencias espirituales por otra, y la rueda del año que sigue girando con los efectos y consecuencias para los seres que vimos en la Alegoría de los meses y en otros momentos de la obra.

Si tomamos ahora como «medida temporal» del drama cósmico este momento del año en que se realiza el enfrentamiento de las distintas fuerzas que en él se agitan, podríamos distribuir más o menos de esta manera los episodios que conforman el *Libro:* éste comienza en un momento dado de un ciclo que termina con la Batalla. Allí comienza otro que va a culminar a su vez con la estrofa 1618, y de allí arranca un tercero en cuyo transcurso se termina la obra. A este tercer ciclo en realidad, sólo lo vemos comenzar, pero creemos que lo que sobre él nos relata el autor nos advierte qué fuerzas elementales ya conocidas a lo largo del *Libro* son las que van a actuar. Podrá ser distinto lo accesorio, lo anecdótico, pero por debajo habrá algo permanente, siempre idéntico.

El concepto de ciclo ya ha sido aplicado por algunos críticos al análisis de la estructura del *Libro de Buen Amor.* Los más importantes han sido los estudios de Lecoy, Gariano y Myers. Reseñaremos brevemente sus conclusiones para luego fijar con más claridad nuestra posición.

Según Lecoy, solamente una parte de la obra, la que abarca desde la estrofa 950 hasta el final, constituye «un ciclo litúrgico del amor, dócilmente fiel al ritmo de las estaciones» (16).

En cuanto a Gariano, piensa que la estructura del *Libro* representa la síntesis de tres ciclos, uno vital, al que llama también natural, otro cultual y un tercero lírico. El primero abarcaría desde la introducción hasta las aventuras con las serranas y representaría «la evolución natural y cronológica de la experiencia amorosa»; despertar de la pa-

(16) *Op. cit.*, p. 356.

sión, tanteos juveniles, fracasos, el éxito y la iniciación y el vuelco hacia desarreglos amatorios. El segundo, el cultual, que comenzaría con la Batalla y terminaría con el Discurso de las armas del cristiano, representaría la toma de posición del poeta ante su sociedad y su religión. Finalmente, el tercero que comprendería el Zéjel de los estudiantes, la Cantiga de los clérigos y otras composiciones breves, sería «una dilatación del horizonte poético del Arcipreste que adquiere conciencia de sus capacidades de canto» (17).

Oliver Myers considera que el *Libro* está constituido por dos partes principales: estilísticamente considera que la parte uno está construida con una tensión creciente que lleva a un clímax; la parte dos desciende desde el triunfo del Amor a través de la relajación y la reflexión hacia la resignación. A lo largo de esta estructura afirma que se cumplen dos ciclos simultáneos y paralelos: uno de vida, amor y muerte, y otro de pecado, arrepentimiento y absolución, cerrándose así la obra con una lección sobre lo transitorio del mundo (18).

A pesar de las diferencias entre estas interpretaciones, encontramos en ellas un punto en común muy importante.

Los tres autores encierran el desarrollo de los ciclos que nos describen dentro de los límites de la obra. Comienzan con ella, cumplen su trayectoria mientras se va desenvolviendo la narración y con ella terminan. Tal vez esto se deba a que Gariano y Myers han limitado el alcance de los ciclos solamente a la vida del hombre y que Lecoy, que toma en cuenta otros aspectos como el ritmo de las estaciones, piensa que la obra está concebida o ejecutada como la estructura mayor de la cual ese ciclo del Amor representa sólo una parte.

Nuestro punto de vista es diametralmente opuesto. Nosotros consideramos que es la obra la que se inscribe en una serie de ciclos que se proyectan más allá de ella hacia adelante y hacia atrás porque comienzan antes de que se inicie y continúan cuando el *Libro* ha terminado. Creemos que esto se debe en primer término a que el autor no se refiere solamente a la vida del hombre, de cada hombre, sino, como decíamos en el párrafo anterior, al drama cósmico, al movimiento de toda la Creación, tal como, de acuerdo a sus concepciones, se viene realizando desde los primeros días del Génesis y como continuará invariablemente hasta que se anuncie el Juicio Final.

En cuanto a la estructura mayor que integra y rige las funciones y los elementos presentes en la obra, lo consideramos una cuestión fundamental y creemos necesario hacer algunas puntualizaciones. Desde nuestra perspectiva literaria actual, no titubeamos en pensar que

(17) *Op. cit.*, pp. 180-187.
(18) *Op cit.*, pp. 77 y 84.

es el *Libro*, ya que, de acuerdo con nuestras concepciones, cada obra es una entidad única, con leyes propias que surgen del mismo acto creador; pero estos principios no los encontramos en ningún momento en el texto que estamos analizando, sino otros bastante diferentes.

Es indudable que el Arcipreste tiene una aguda conciencia de creador a la que alude muchas veces muy claramente y que los críticos nunca han dejado de señalar. Pero en realidad, a lo que siempre se refiere es a su maestría en el manejo de las formas.

> «... ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz'conplidamente segund que esta çiencça requiere.»

Así habla en el prólogo y es más o menos el mismo concepto que encontramos en la estrofa 15 al comienzo y en los versos 1633b y 1634d al final.

Pero en cuanto a aquello que es la materia misma de su canto, diríamos que su actitud es, por sobre todo, «cronística»:

> *mas porque cada día veo (yo) pasar esto,*
> *por aqueso lo digo; otrosí veo aquesto:* (151cd)

Así se expresa al hablar de la influencia de los hados en el destino de los hombres y podríamos aplicarlo a cada uno de los temas que trata en sus versos. Tomando también en cuenta el tono aforístico y quizá axiomático de refranes y sentencias, comprobamos a cada momento que su marco de referencia es la realidad que lo circunda a la cual está tratando de reflejar lo más fielmente posible.

Si consideramos ahora, desde este punto de vista, la cuestión de la estructura, tomando en cuenta las características que ya hemos señalado en páginas anteriores, no resulta demasiado arriesgado suponer que el *Libro* esté concebido no como estructura superior y autónoma —aunque así lo veamos nosotros—, sino como subordinado a otra que está por encima de todas y que es el Cosmos mismo. Pensamos que es a sus leyes y a su ritmo —tal como se le presentaban al autor— que se ha plegado el proceso de composición.

El *Libro* sería entonces la copia de un fragmento de la marcha del Universo que tomaría como punto de partida determinado momento de un ciclo, continuaría con el siguiente completo y terminaría con parte del subsiguiente. Por medio de este recurso, se puede plasmar en la obra lo esencial e idéntico de cada ciclo, dar al mismo tiempo la idea de su sucesión y, a través del principio y el final abiertos, dejar la impresión de esa inmensidad cuyo origen y acabamiento no son accesibles para el hombre.

Si retomamos ahora la idea de la línea que habíamos esbozado al comenzar el trabajo, pensamos que, sin dudas, podemos definirla como espiralada, ya que en su marcha va describiendo círculos similares, pero que siempre apuntan a un avance, hacia una meta. No creemos equivocarnos al decir que dicha línea espiralada, lanzada sin quebraduras ni desvíos hacia un futuro, está reflejando el plan de la Creación tal como surge de la concepción del mundo judeo-cristiana.

Azorín dice al principio de su *Castilla:* «La sensación de la corriente perdurable —e inexorable— de las cosas cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas» (19). Tenemos la impresión que algo muy semejante ocurrió con Juan Ruiz, que esa «corriente» estuvo muy presente en su espíritu y su sensibilidad mientras componía su «librete de cantares» y que a él trató de llevarla.

III. EL TIEMPO EN EL BUEN AMOR Y EN LA TRADICION MEDIEVAL

En esta tercera y última parte trataremos de ubicar el tratamiento del tiempo en el *Libro de Buen Amor* dentro del contexto histórico.

El tiempo entendido como constante fluir es propio de toda la tradición medieval, concepción que en España encuentra su más acabada expresión en las *Coplas* de Jorge Manrique. Pero allí el fluir es fuente de ansiedad, es el *fugit irreparabile* de Virgilio que entronca con la doctrina estoica. Dice a su respecto Salinas: «Lo presente huye en un punto. Luego el hombre cuerdo ha de saber que lo futuro, cuando se haga presente, se escapará del mismo modo. Lo que venga no va a durar más que duró lo que vino y que ya no es otra cosa que memoria. "Todo ha de pasar": he aquí la inapelable sentencia de la fugacidad» (20). Y para los seres vivos la fugacidad tiene como resultado inexorable la muerte. Tiempo y muerte aparecen así en esta concepción íntimamente emparentados, y en esta pareja se apoya toda una postura moralista para predicar sobre los principios que deben regir la vida con miras a este inevitable —e imprevisible— fin.

En el *Libro de Buen Amor* esta concepción está presente, pero, como veremos, con algunas variantes de gran importancia.

Hacia el final del *Libro* muere Trotaconventos y el Arcipreste da rienda suelta a toda la desesperación y el odio que le produce la muerte. Desesperación y odio que no sólo nacen del temor de la

---

(19) Azorín (seudónimo de José Martínez Ruiz): *Obras completas.* Madrid, Aguilar, 1947, tomo II, p. 661.

(20) Salinas, Pedro: *Jorge Manrique o tradición y originalidad.* Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 145

carne ante lo inevitable de su venida, sino que alcanza alturas casi metafísicas al llegar el instante del enfrentamiento de la muerte con Cristo (21). Pero a partir de aquí el clima de horror que ha predominado en el Planto pasa a segundo plano —si bien no se borra por completo en ningún momento (22)— y el triunfo definitivo de Cristo sobre ella impregna con un tono de esperanza las últimas estrofas. A continuación viene el Discurso de las armas del cristiano en el cual alecciona a su público sobre cómo debe prepararse para este trance con el fin de poder alcanzar la bienaventuranza eterna.

Hasta aquí podríamos hablar de una correspondencia exacta con la postura tradicional, y, de hecho, algunos autores la dan por definitiva. Tal la ya mencionada opinión de Myers.

Pero hay una serie de aspectos que nos llevan por un camino distinto. En primer término no es posible ignorar, como ya lo hemos señalado, que luego de este episodio la vida renace en el dolorido Arcipreste y en toda la naturaleza, y el *Libro* termina con una aventura bastante parecida a alguna de las primeras. Por tanto, no es el «acabamiento» quien pone punto final a la obra, sino el «renacimiento». La muerte —a pesar de todo su horror— queda limitada a una etapa más del proceso natural de los ciclos que si se acaban es para volver a empezar. Su aspecto trágico se diluye en el renacer de la poderosa corriente de la vida.

Por esto, ese avance continuo que describíamos en el párrafo anterior no se puede corresponder con el fluir de los ríos de Jorge Manrique; éstos se refieren a la vida humana mientras aquél —volvemos a repetirlo— abarca todo el Cosmos, «la mar que es el morir» deja entonces de ser el elemento fundamental desencadenante para perfilarse como un paso muy importante, sí, para aquel a quien llega, pero que en realidad se integra en un proceso mucho más amplio.

Pensamos que la honda vitalidad del poeta, que ha quedado manifiesta a través de su *Libro*, debía volcarse de una manera natural hacia todo aquello que significara continuación de la existencia.

Y creemos también que esta inclinación llega aún más lejos y se entronca con sus sentimientos religiosos. No otra cosa parecen traslucir las inspiradas estrofas con que canta el triunfo definitivo de Cristo sobre la muerte.

---

(21) El tema de la Pasión de Cristo es importante dentro del *Libro de Buen Amor*. Durante su vigilia en Santa María del Vado, el Arcipreste le dedica dos composiciones líricas. Justamente en una de ellas, el tiempo señalado a través de la hora en que sucedió cada episodio del Vía Crucis, es un factor fundamental para el clímax dramático (1049-1058). Pero donde el sentido último de la Pasión está tratado con más hondura es, evidentemente, en este momento del Planto en que se desencadena el enfrentamiento de la Muerte con la Vida.

(22) Son muy importantes en este sentido las estrofas 1566 y 1567, donde se unen inextricablemente el temor y la Fe.

A los suyos levólos con Él al paraiso
do an vida veyendo más gloria quien más quiso: (1564ab)

y la esperanza en la resurrección de la carne y en la salvación eterna —es decir, la muerte vencida en el aspecto corporal y espiritual— al terminar el Discurso de las armas del cristiano.

porque el dïa del Jüizio sëa fecho a nos conbid,
que nos diga Jhesú Cristo: «Benditos, a mi venid.» (1605cd)

Junto al renacer que caracteriza el proceso de la vida terrenal estaría entonces la fe en un último y definitivo renacer a la vida eterna. Pero éste está aún demasiado lejos, sólo puede aludirse a él como posibilidad, y el terror de la carne ante el trance mortal es algo que nada puede borrar. Sólo queda entonces volverse hacia aquello de perdurable que pueden aprehender los sentidos para experimentar al tiempo como manifestación de vida y no como perpetuo deslizarse hacia la muerte. Sería ésta una nueva divergencia de la postura tradicional, porque mientras allí el continuo fluir es un alerta constante de la posibilidad de la muerte, la ininterrumpida renovación de los ciclos cósmicos encierra en cambio la esperanza del renacer de la existencia, esperanza reconfortante, aunque ese renacer se produzca en seres diferentes, según el cristianismo.

Y nos atrevemos a plantear otra hipótesis antes de terminar. ¿Hasta qué punto el final abierto de la obra, la posibilidad de que se añada y se enmiende, al andar de mano en mano, no es solamente una actitud juglaresca, sino también el deseo de que ella también sobreviva a través de la recreación? Si es un reflejo de la corriente cósmica, ¿por qué no ha de participar de la renovación y regeneración periódica que es la fuerza primordial de aquélla?

Resta ahora preguntarse si tuvo el Arcipreste una actitud única y una postura aislada al poner de relieve en su obra esta concepción temporal, o si otras corrientes de pensamiento de su entorno cultural influyeron en ella o participaban de similares inquietudes.

Queda formulado este interrogante, porque el análisis y la indagatoria propuestas para el siguiente trabajo no alcanzan a acertar aún con respuestas adecuadas. Pero sí creemos poder afirmar que Juan Ruiz llegó a encontrar una forma artística singular; una estructura original que le permitió plasmar en su obra el fluir de la corriente temporal no como un deslizarse hacia la decadencia, sino como una constante renovación cíclica de vida.

SOFIA MARGARITA CARRIZO RUEDA

Avda. de José Antonio, 15
4.º B-Hostal La Plata
MADRID-14

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

JOSE BERGAMIN: ILUSTRACION Y DEFENSA DE LA FRIVOLIDAD

Para Paco y Victoria

«Libertad, igualdad, frivolidad.»
(Oscar Wilde.)

LA INCOGNITA POR DESPEJAR O LA ESTRELLA Y EL APAGON

Yo me encuentro tan solo, tan perdido,
ignorado, aburrido,
oscuro y errabundo,
y tan desconocido,
que siento, dolorido,
que una incógnita más no importa al mundo (1).

En estos versos conmovedores —sacados de un reciente poema epistolar a Rafael Alberti— José Bergamín nos recuerda que sigue siendo un «peregrino en su patria»: el destino que España parece reservar a esos espíritus que se niegan tenazmente a comprometer su independencia e integridad. Para apreciar la injusticia del olvido en que ha caído Bergamín, basta recordar el ejemplo de Luis Cernuda que, al reconocer el valor único que en el ambiente intelectual representaba su inteligencia alerta, escribió certeramente en 1926:

Rápida, pura estrella,
en busca de alto confín,
enciende, al morir, la estrella
tan pura de Bergamín (2).

Mil novecientos treinta y nueve, como ya se sabe, fue el año del gran *apagón* para España. La legítima autoridad intelectual del país se encontraba o desterrada o enterrada, y en el tenebroso mundo lite-

(1) Inédito.
(2) *La Verdad* (Murcia), núm. 59 (10 de octubre de 1926).

rario franquista —sombríamente consciente de su propia falsedad— se hizo todo lo posible por manchar y apagar la luminosa claridad del pensamiento de Bergamín. Pero la luz sabe andar fugitiva entre las sombras, y, a pesar de los largos años de exilio y prohibición, su estrella seguía —y sigue— brillando con la misma intensidad.

Esto no quiere decir, sin embargo, que nuestro entendimiento de Bergamín como escritor y pensador sea tan exacto como debiera ser. Su extremada originalidad y su aparente arbitrariedad han tendido siempre ha hacerle quedar en el aire de lo no recibido, porque las aproximaciones críticas convencionales sencillamente han sido incapaces de inmovilizar y retener (para evaluarlo) un espíritu tan ágil y juguetón, tan escurridizamente provocativo como el suyo. La verdad es, como el mismo Bergamín reconoce implícitamente, que sigue siendo para el público que lee en España «una incógnita». Huelga decir que ya va siendo hora de despejarla.

JUGARSELO TODO O LA DIFICULTAD DEL CANGREJO COCIDO

Una de las principales dificultades experimentadas por el lector y el crítico de Bergamín la plantea la curiosa mezcla de *ligereza* y *gravedad* que contiene su obra. Es decir, que ha sido siempre difícil tomar en serio una actitud o una idea que, por muy seria que sea en el fondo, se expresa de un modo tan ostensiblemente frívolo. En este sentido Bergamín ha sido víctima de su propio temperamento artístico, que, por instinto, prefiere evitar la solemnidad, y también de la miopía de los críticos que no han podido aceptar que una seriedad auténtica pueda manifestarse así.

No es difícil comprender el porqué de esta perplejidad de los críticos. Bergamín pertenece a una generación de escritores que Machado describió una vez como «más inclinada al juego que a la lucha» (3), y efectivamente el ambiente juguetón del mundo literario español entre, digamos, 1915 y 1930 confirma sobradamente este juicio. En aquellos años la moda dominante era lo que podríamos llamar el *culto a lo no trascedental:* los escritores que constituían la «joven literatura» se entregaron al juego, poniendo sus talentos creadores al servicio de la parodia o la sátira, y deleitándose en escandalizar y *épater.* En este sentido, el espíritu iconoclasta, irreverente y burlón de Bergamín se encontraba en perfecta armonía con su tiempo. Era indudablemente uno de los rebeldes —o niños traviesos— más geniales de la época.

---

(3) «¿Cómo veo la nueva juventud literaria?», en *Los complementarios* (Buenos Aires, 1957), página 152.

Sin embargo, es evidente que Antonio Machado, en su comentario sobre los jóvenes poetas de los años veinte, se refería a su falta de madurez y no a una especie de irresponsabilidad congénita. Como era de esperar, cada miembro de ese grupo de escritores revalorizó poco a poco su concepción del papel del artista, y dándose cuenta del compromiso que exigía, fue en busca de una voz literaria más sustancial, más adecuada, más penetrante. Parecía que Bergamín, en cambio, no modificó en absoluto el tono de sus escritos: su estilo y su actitud parecían seguir ejemplificando ese espíritu juguetón que, dado el desarrollo dramático del mundo político y social, en 1930 estaba ya definitivamente caduco. Es decir, que para muchos Bergamín cometió el grave error de seguir siendo *frívolo* en una época que había llegado a ser eminentemente *seria.*

Ni que decir tiene que la situación era mucho más compleja, principalmente porque el tono de los escritos de Bergamín había sido mal entendido desde el primer momento. En 1930 los lectores —los menos inteligentes, claro— pensaban que Bergamín no quería dejar caer la *máscara* que llevaba para revelar su rostro. Pensaban, tal vez, que Bergamín no era más que máscara: que detrás de su ligero ingenio y extravagante sutileza no había más que un vacío. No entendían —como no entienden muchos lectores de hoy— que en el caso de Bergamín la máscara era, en efecto, el rostro, o, mejor dicho, que la máscara transparentaba el rostro. Es decir, que esa distancia que en sus compañeros separaba el «yo» auténtico de la obra literaria —«vida es una cosa, poesía es otra», escribió Ortega en un agudo comentario en 1925 (4)— en Bergamín no existía. Este, para superar la desesperación que sintió al ver esfumarse el mundo imaginativo de su propia infancia, decidió intentar fundir o armonizar su ser interior y su manifestación exterior: o sea, vivir su vida literariamente o, mejor dicho, poéticamente. Por consiguiente, en su obra literaria la reflexión suele negar su propia profundidad expresándose *superficialmente:* la máscara se ciñe exactamente al contorno del rostro. En uno de sus aforismos más certeros, Bergamín escribió: «Haz que tu pensamiento vivo sea profundamente superficial» (5).

De manera que el *juego bergamasco* fue esencialmente distinto del de sus compañeros. «Siempre creímos», escribió una vez, «que la burla es una forma del pensamiento» (6), y esta intuición es la que da sentido —y seriedad— a todos esos momentos en su obra cuando la validez de una meditación crítica se ve carcomida y escamoteada

(4) «La deshumanización del arte», en *Obras completas*, 4.ª edic. (Madrid, 1957), vol. III, página 371.

(5) *El caballito del diablo* (Buenos Aires, 1942), p. 122.

(6) *El pozo de la angustia* (México, 1941), p. 82.

por algún irreverente y aparentemente irresponsable arabesco estilístico. El problema no radica, como muchos han pensado, en que la forma frívola no corresponde al contenido serio, sino que para Bergamín ninguna otra forma sería apropiada. La ligereza de su obra literaria debería considerarse, entonces, como una *ilusión* —ilusión magnífica, por supuesto, y de las más difíciles de crear—, porque oculta, o más bien disfraza la densa y honda inquietud en donde encuentra su inspiración.

Un solo ejemplo —de los más elocuentes y reveladores— nos ilustrará sobre la reacción confundida que puede motivar esta paradoja fundamental en la obra de Bergamín. En 1935, en las «Ediciones del Arbol» —la editorial de la revista *Cruz y Raya* que en aquel entonces dirigía—, Bergamín editó una especie de almanaque literario, que llevaba el hermoso título de *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. A través de una cuidadosa selección de textos literarios bellamente presentados, Bergamín quería comunicar el sentido de los imperativos morales y espirituales que sostenían la revista y su grupo de colaboradores. Es un libro espléndido, pero como hace muecas al lector, ofreciéndole una apariciencia —una máscara, digamos— de frívola arbitrariedad, resulta difícil captar en seguida su unidad y sentido general. Contiene textos de autores tan diversos como Fray Luis de León y Apollinaire, Calderón y Walt Whitman, Fontenelle y Gómez de la Serna..., y entre ellos se intercalan fotos (de un enorme gato sonriente, por ejemplo, o de Greta Garbo) y fotomontajes de clara índole surrealista. A pesar de los elementos dispares que lo componen, su profunda coherencia es innegable, pero para percibirla exige —como exige la lectura de cualquier texto del mismo Bergamín— una sensibilidad flexible e imaginativa.

Ahora bien, Manuel de Falla —que había ayudado a fundar *Cruz y Raya* y que desde su aparición había apoyado paternalmente a su director— encontró imposible aceptar que bajo la superficie caprichosa de *El aviso* yaciera una seria intención espiritual que correspondía a los propósitos del grupo de fundadores de la revista. El choque de temperamentos se descubre en las cartas que se cruzaron Falla y Bergamín después de la publicación del libro. En febrero de 1935 escribió Falla:

> En conjunto el Almanaque me parece *monstruoso* en el exacto sentido de esta palabra. Usted no se habrá dado cuenta de ello cuando así lo ha hecho, y, por mi parte, no juzgo en modo alguno la intención causante del mal, que, además, no me sorprende excesivamente dada la «marcha» seguida por la revista en sus últimos

tiempos. Lo único que debo añadir a lo dicho y a cuanto usted ya sabe es que, dado el punto a que las cosas han llegado y dada también la falta de exacto juicio (y la sobra de mala intención) con que el público suele ver e interpretar lo que le dan, yo no puedo seguir aunque sólo sea en la modestísima proporción correspondiente a quienes sólo ostentamos en ella el título de fundadores. Y esto se lo digo pensando y refiriéndome al mismo *próximo* número... No se trata de escrúpulos: se trata nada menos que de cumplir el segundo mandamiento de la Ley de Dios en su más esencial significación, aunque no sea la más comúnmente aplicada (7).

En otras palabras, Falla, escandalizado por la forma que Bergamín había dado al contenido del almanaque, acusó a éste de haber tomado en vano el nombre de Dios, y sin más retiró su apoyo a la revista. Dada la situación, la respuesta de Bergamín, redactada algunas semanas después, es un texto de sumo interés: no es solamente una explicación de lo que quiso hacer al compilar *El aviso*, sino también una defensa apasionada de su estilo literario en general. Escribió:

En este AVISO mío —que usted no pudo suponer al condenarlo *la sangre que me cuesta*—, puse, con más empeño que nunca, mi propósito de siempre, de ir penetrando en el ánimo, tan distraído, del lector español con las palabras más honestas y verdaderas de nuestra fe, sin que, por las *apariencias* y *tramoyas* como diría Calderón, en que este espectáculo de la vida humana se le ofrece, se aperciba casi de la intención piadosa, compasiva, caritativa, cristiana que le penetra. Y para ello, tomé por el camino más corto: el de la belleza, el de la poesía. No sé si habré sabido lograrlo. Usted cree que no. Y para mí es un gran dolor esta opinión suya.

Yo he quitado del almanaque mi andamiaje después de haberlo armado. Pero a usted no puede escapársele su coherencia, su sentido: como su honda, *jonda*, razón de ser auténtica. Monstruo, sí lo hay en él: pero «monstruo en su laberinto». En un sueño de la vida y del mundo en que puede usted encontrar el *espejo* y el *enigma* con que los cristianos, desde la palabra de San Pablo, nos lo explicamos todo. Pero con el afán constante, que hay en mí siempre, no sé si exagerado, de eludir toda pedantería. Por eso, yo no soy de los que gustan espectáculos de confesionalismo repugnante, en ningún sentido... No. Yo prefiero decir mis veras entre burlas. Es cuestión de estilo (8).

Esta sencilla preferencia estilística —que además revela una profunda y angustiada toma de conciencia— ha sido una fuente inagotable de confusión y un obstáculo a un mayor entendimiento del sentido

(7) En Luis Campodónico: «Manuel de Falla y Bergamín. El contexto de una correspondencia», en *Mundo Nuevo*, núm. 25 (París, 1968), p. 19.
(8) *Ibid.*, pp. 21-22.

y de la envergadura de la obra de Bergamín. Su ludismo, en el fondo, tiene muy poco que ver con el de la década de los veinte, porque ejemplifica no un entusiasmo infantil por lo juguetón, sino más bien el estado de intranquilidad permanente de una conciencia que prefiere expresar sus inquietudes y verdades de una manera oblicua y burlona. Podría decirse, volviendo a los términos que empleó Machado, que el *juego* de Bergamín es, en efecto, su *lucha,* y ahí radica la dificiultad de coger críticamente la intención y el significado de su obra. En un memorable párrafo escribió:

> ¡Cuidado! Comerse una manzana es más fácil que comerse una naranja o una granada. Y comerse una naranja o granada es más fácil que comerse un cangrejo cocido. La obra artística puede ser manzana, naranja, granada o cangrejo cocido, y no hay que añadir que, en este último caso, necesita un mayor esfuerzo de entendimiento; sin contar que ya es un buen síntoma para el arte que no haya por donde cogerlo (9).

EL IDIOTISMO DE LOS ERUDITOS O EL BURLADERO DEL PENSAMIENTO

Es significativo que en su carta a Falla, Bergamín aluda a su afán constante de «eludir toda pedantería», porque recuerda otra afirmación rotunda suya: «La frivolidad es una virtud cuando no va acompañada de la pedantería» (10). Yo diría que uno de los grandes éxitos —una de las grandes virtudes— de Bergamín ha sido el de desterrar de su obra literaria ese tono solemne y erudito que, con su propia autoimportancia, acaba molestando al lector. La ausencia del pesado acento pedante de su crítica literaria indica la distancia que siempre le ha separado de los escritores más *académicos* de su época. Sus comentarios sobre la literatura se caracterizan por una frescura abierta y espontánea que es la antítesis de esa típica aproximación pseudocientífica que no se atreve a discutir un texto sin recurrir a todos los torpes arreos de la crítica convencional. Bergamín escribió una vez:

> La erudición es el estremecimiento intelectivo. Provoca, por estancación, las putrefacciones ideales, destruyendo la delicada flor imaginativa; y causa una especie de meningitis tácita que, cuando no mata, produce un idiotismo incurable (11).

Su tono indignado aquí no revela más que su propia preocupación por evitar los vicios enfermizos de los eruditos.

---

(9) «Transparencia y reflejo», en *Mediodía,* núm. 5 (Sevilla, 1926), p. 3.
(10) «Aforústica y epigromética», en *Loy,* núm. 1 (Madrid, 1927), p. 7.
(11) *Ibid.,* p. 7.

La espléndida ligereza de la obra de Bergamín proviene de su explotación imaginativa del potencial de la *burla*. Su presencia en sus ensayos, en sus aforismos y en sus versos no quiere decir —y espero que esto ya esté claro— que Bergamín no tome en serio lo que Unamuno llamaba «el terrible oficio del escritor»: el de «inquirir verdades». Lo que pasa es que para Bergamín el medio más fructífero de *inquirir verdades* resulta ser la misma burla: «toda burla enseña una verdad», comentó una vez.

Hay una frase en los *Pensamientos* de Pascal —«se moquer de la philosophie c'est vraiement philosopher»— que puede conducirnos a una apreciación más exacta del sentido de gran parte de la obra crítica de Bergamín, para quien esta paradoja se ha convertido en un canon literario. Explicaría, por ejemplo, por qué se evitan tan deliberadamente en sus ensayos las convenciones establecidas del pensamiento. Explicaría también algo más importante: por qué los elementos centrales de su ideología se formulan en términos de la *burla*.

A pesar de las restricciones que impone toda generalización, sería legítimo, creo, decir que las fuentes de las preocupaciones fundamentales de Bergamín son la fuerza corrosiva del tiempo y la naturaleza ineludible de la muerte. Su tratamiento de estos temas obsesivos —sobre todo en su poesía— le une íntimamente a los maestros del barroco español. En sus meditaciones sobre el arte —en todas sus múltiples formas— Bergamín tiende a orientarse hacia esos momentos cuando, milagrosamente, las fuerzas gemelas del tiempo y la muerte son *burladas* —superadas y trascendidas—. Por ejemplo, reflexionando sobre las cualidades perdurables del Siglo de Oro español se maravilla ante esas obras en que *por arte de birlibirloqu*e se escamotea o se burla el tiempo, convirtiendo el instante en la eternidad. Igualmente la fascinación, digamos, metafísica que siente por el toreo estriba en su manera de representar al torero burlando al toro —a la oscura embestida de la muerte— con su traje de luces racionales. Y no olvidemos que para un creyente católico como Bergamín el problema que plantea una existencia definida y circundada por la sombra de la muerte es como mantener la fe en la vida eterna, problema que explora en una obra dramática titulada apropiadamente *La muerte burlada*.

Sin embargo, si Bergamín prefiere concebir estas confrontaciones fundamentales en términos de una fuerza que *burla* a otra, cabe señalar al mismo tiempo que su vehículo de expresión preferido es también el de la *burla*. Es decir, que la frivolidad de Bergamín se manifiesta a un nivel puramente lingüístico, aunque naturalmente puesto que las ideas se perfilan y concretan gracias al lenguaje, al modificar

la forma se modifica también el contenido: la originalidad y la sorpresa de éste depende precisamente de los elementos nuevos e insospechados que pueden exprimirse de aquélla.

Bergamín escribió una vez: «Siempre me ha gustado jugar al escondite con las palabras. Siempre he creído que las palabras se esconden en el lenguaje» (12). Este es el juego —juego profundamente serio y creador— al que se ha dedicado siempre: la investigación del lenguaje (sobre todo el más sobado), a fin de descubrir nuevas posibilidades y de proponer nuevas verdades.

Aquí, en el reino de lo que el confundido lector llamaría con toda probabilidad lo *puramente superficial*, la extraordinaria agilidad e infatigable curiosidad de Bergamín se manifiestan más brillantemente. Basta leer cualquier página suya para ver cómo vuelve de revés una palabra o una frase, diseccionándola, ordenándola de nuevo, dotándola de un significado fresco y creativo. Revivifica el lenguaje constantemente, poniendo al desnudo sus engaños y sus espejismos, y potenciándolo de un modo nuevo. Es pertinente recordar que el enfoque del interés de Bergamín en esta conexión ha sido siempre el lenguaje más cotidiano y familiar —el refrán, el lugar común, el modismo, el giro popular—. Me parece que esto indica una actitud general: una desgana por aceptar lo que otros han confeccionado ya; un afán constante de repensar las máximas que resumen escuetamente la experiencia humana para señalar que lo que nos parece más firme e incontrovertible puede ocultar en realidad otra dimensión volátil e inestable de verdades nuevas.

En su autobiografía José Moreno Villa unió a Bergamín con Ramón Gómez de la Serna y Giménez Caballero diciendo que su malabarismo lingüístico era «un juego peligroso porque acaba afectando a lo fundamental, las ideas» (13). No quiero comentar aquí la semejanza —o más bien la diferencia— entre estos escritores; pero la reflexión de Moreno Villa me parece sumamente significativa porque descubre una típica respuesta crítica a la obra de Bergamín: o sea, una capacidad de dar en el clavo sin saberlo —de ver lo esencial, pero de interpretarlo de un modo erróneo—. En otras palabras, el manejo de Bergamín del lenguaje es, efectivamente, un *juego peligroso*, pero es un juego que ha cultivado deliberadamente, sabiendo que en ese peligro radica la importante posibilidad de cosechar nuevas ideas, de ampliar nuestro horizonte ideológico. Si fuera un juego que no afectara a las ideas sería un juego inútil y vacío —frívolo en el sentido ortodoxo de la palabra— y no merecería la pena juzgarlo. Volviendo

---

(12) *De una España peregrina* (Madrid, 1972), p. 292.
(13) *Vida en claro* (México, 1944), p. 147.

al punto que intenté establecer más arriba, resulta casi imposible deslindar el malabarismo lingüístico del malabarismo ideológico: se reconstituyen las palabras, disociándolas de su significación habitual, para expresar una idea que es esencialmente nueva. La palabra y la idea se funden en una sola iluminación.

EL ESTREMECIMIENTO Y EL VUELO O LA FRIVOLIDAD DE LOS ANGELES

Escribí una vez que la obra poética de Bergamín puede considerarse como un «arte de temblar», porque uno de sus principales rasgos definidores es la capacidad de registrar sismográficamente esos impulsos de emoción y esos estremecimientos de intuición que suelen constituir la experiencia del gran poeta. En la prosa de Bergamín estos estremecimientos son también evidentes, y en cierto sentido explican cómo consigue esa ligereza tan característica de su estilo. Es como si Bergamín hubiera escapado al poder de la gravedad: su prosa está llena de aire, de movimiento sin restricción, del libre vuelo de la imaginación. En un párrafo genial reflexionó:

> La frivolidad es la propiedad que tienen algunos seres y algunas cosas de estremecerse y de volar; don angélico, pues sólo al enunciarlo se define la naturaleza y cualidad misma de los ángeles. Y hay que *tener ángel* (como dicen los andaluces), ángeles; hay que tener frivolidad: capacidad de estremecimiento y vuelo (14).

El juicio más justo de la prosa de Bergamín, dado su ingenio y sutileza, sería decir que *tiene ángel:* esa cualidad única de responder a las profundas sacudidas del pensamiento y de la sensibilidad, transformándolas en ese libre vuelo de la inteligencia. Aquí tropezamos de nuevo con el peculiar sabor de la frivolidad de Bergamín: esa postura crítica y creadora que implica una velocidad deslumbrante de intuición y una severa exactitud de evaluación. Con su lucidez habitual nuestro autor siguió diciendo:

> Ser frívolo es ser rápido y volandero, libre y cruel; es no dejarse enternecer ni ablandar por nada; es hacerse duro, tenso, vibrante, para poder estremecerse y volar (15).

LA CORRIDA DE LAS IDEAS O LA IMITACION DE LA LIEBRE

Hay, entonces, en la obra de Bergamín una magnífica indiferencia hacia los límites tradicionales de la imaginación crítica, y el lector

---

(14) «Hermes, encadenado», en *Mediodía*, núm. 9 (enero de 1928), p. 5.
(15) *Ibid.*, p. 5.

no puede menos que fijarse en la extraordinaria sensación de libertad que penetra sus escritos. Es decir, que en sus ensayos, por ejemplo, las ideas, negándose a reconocer ningunas fronteras, se mueven y se desarrollan libremente, consiguiendo así una plenitud, una realización absoluta, que en otros escritores sería impensable. Aquí localizamos otra característica básica de los escritos de Bergamín: su respeto por la autonomía de las ideas; su deseo de liberarlas para que independientemente descubran y fijen sus propias dimensiones. Podríamos decir que Bergamín detesta apropiarse de las ideas, y ha preferido siempre, con una generosidad ejemplar, darles rienda suelta. Encontramos la razón de ser de esta actitud magnánima en este ingenioso aforismo:

> Hay que correr las ideas como las liebres, no para cogerlas, sino para verlas correr. Y no seguirlas —perseguirlas— demasiado, para no acabarlas (16).

Es decir, que Bergamín no es un cazador de ideas —como ciertos críticos han pensado—, sino un liberador de ideas: su obra está llena de ideas libres, o mejor dicho, de *ideas liebres.* Y así descubrimos de nuevo la distancia que separa a Bergamín de sus contemporáneos, que han preferido explotar las ideas para hacerlas *suyas:* han querido quitarles su libertad, llevarlas a casa como si fueran trofeos de caza. En otro aforismo dice Bergamín agudamente:

> Una idea que se tiene, que se detiene y retiene es una idea muerta: putrefacta o embalsamada: un cadáver leporino de idea (17).

Quizá otro síntoma del idiotismo de los eruditos sea este deseo fanático de entrampar y atrapar las ideas, para inmovilizarlas. Su error, según Bergamín, sería el de empeñarse en matar las ideas para exhibirlas, ya empajadas y petrificadas, en las aulas de sus academias: auténticos panteones de ideas cadavéricas.

La espontaneidad y la imprevisibilidad de la obra de Bergamín están basadas en este profundo respeto y admiración por la sorprendente movilidad y la naturaleza volátil de las ideas. El movimiento de su propia inteligencia, mientras explora y medita los distintos campos de la creatividad humana, tiene todas las cualidades de la liebre, que se deleita en su propia libertad. Quizá esta imagen, enfocada con precisión en la mente del lector, podría servir de representación exacta de lo que hace y consigue Bergamín en sus escritos.

---

(16) «Aforústica de ideas liebres», en *Almanaque literario,* ed. Guillermo de Torre, M. Pérez Ferrero y E. Salazar Chapela (Madrid, 1935), p. 162.

(17) *Ibid.,* p. 162.

El mismo ha caracterizado mejor que nadie este procedimiento creador, y el aforismo que he escogido como conclusión natural a este comentario es, a la vez, una declaración de fe, un resumen genial de sus virtudes literarias y la indicación más certera del sentido de su propia frivolidad ágil y vigilante:

> No imites al topo, sino a la liebre, que sale de su madriguera, y salta a la vista en donde menos se puede esperar; agudeza de orejas y los ojos abiertos siempre —aún para el sueño—, alerta, vibrante, rápida, fugitiva: frívola hasta la desesperación (18).

NIGEL DENNIS (Department of Slavic. Studies and Modern Languages, University of Ottawa. OTTAWA, ONTARIO, CANADA K1N 6N5).

---

(18) «Hermes, encadenado», p. 6.

ABOLICIONISMO Y FEMINISMO EN LA AVELLANEDA: LO NEGRO COMO ARTIFICIO NARRATIVO EN «SAB»

La novela abolicionista cubana tiene como propósito fundamental el de ofrecernos un cuadro —el más vasto posible— de la sociedad esclavista insular; de aquí que sus personajes, la mayoría de las veces, queden opacados por el amplio conjunto que estas narraciones tratan de describir. Los aspectos sociales (ambientes, costumbres, instituciones) es lo que interesa esencialmente, siendo la creación de caracteres un elemento que se subordina a esta intención. Tal acontece en *Petrona y Rosalía* (1838), de Félix M. Tanco; en el *Francisco* (1839), de Anselmo Suárez y Romero; en la más conocida *Cecilia Valdés* (1839), de Cirilo Villaverde, y en *Romualdo* (1869), de Francisco Calcagno. Se puede dar la nota sentimental intensa, como en *Francisco,* pero es el lienzo de la sociedad esclavista el factor predominante en estos relatos y a lo que, en última instancia, queda sujeto el ser y el existir de estas criaturas de ficción.

En estas narraciones se repiten, de modo prácticamente invariable, los mismos motivos argumentales e idéntica disposición estructural. Generalmente la organización de la fábula gira en torno a la cédula familiar de los amos con la posible repetición de dos o más ciclos de amancebamientos en consecutivas generaciones de blancos y ne-

gros, con lo cual se está subrayando el carácter corruptor y deformador de la sensibilidad que es inherente a la esclavitud. El desarrollo de la trama se desenvuelve en dos ámbitos opuestos —la ciudad y el campo—, asociándose el primero a la «felicidad» del negro y el segundo al rosario de dolores y castigos que el esclavo debe sufrir También se establece una rígida tipología que se repite casi invariablemente; de una parte: el amo, la señora y el «niño» (con una posible relación edípica de éste hacia su madre); de otra, la mulata, el mestizo y el esclavo. En el triángulo amoroso que estas novelas crean, no es raro observar que sea precisamente la señora —opulenta criolla esclavista— la que ayude al niño a conseguir el sexo de la mujer de color. Por último, el esclavo negro queda reducido a la categoría de cosa inerte: bien adorno de las grandes residencias urbanas, bien máquina productora de azúcar en los «ingenios»; pero, en ambos casos, carácter pasivo, siendo su actuación un producto de la veleidad de los esclavistas. De estas coordenadas de creación no escapa, incluso, la obra más lograda del género: *El negro Francisco* (1875), de Antonio Zambrana y Vázquez.

Por el contrario, una organización narrativa muy diferente y una visión del hombre negro que parece acomodarse a la moda literaria de su tiempo es la que nos ofrece Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) en *Sab* (1841). La autora, responsable de una extensa labor literaria como poetisa lírica, dramática y prosista de varia forma, se inicia en la ficción narrativa, precisamente, con esta novela. Publicada conjuntamente con el primer tomo de sus poesías (Madrid, 1841), la fecha de composición de este relato del amor imposible de un mulato esclavo por su ama blanca, hay que retrotraerla —sin embargo— al nostálgico período que sigue a su salida de la isla de Cuba en 1836. Es la única narración extensa que escribiera de tema cubano; con *Guatimozin* (1846) son las dos únicas producciones de este tipo en que la escritora aborda un asunto hispanoamericano.

Según la autobiografía que cumpusiera en 1850, comenzó a componer *Sab* cuando se encontraba en Burdeos, en 1836 y recién llegada de Cuba, para distraer el tedio (1); pero en una carta a don Antonio Neira de 28 de febrero de 1843, afirma que «en ratos de ocio escribía desaliñadamente el *Sab* que comencé en Lisboa, el año de 1838 y concluí en Sevilla en 1839» (2). Esta última información parece corroborarse con la primera relación que de su vida hiciera la cubana, en la cual no se menciona que durante su estancia en Francia diera

---

(1) *Apuntes biográficos*, citado por Emilio Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras* (Madrid, 1930), p. 23.

(2) Publicada por Cotarelo y Mori: *La Avellaneda y sus obras*, pp. 428-430.

inicio a la composición de *Sab* (3). Además, en el prólogo a la primera edición (1841) afirma que «tres años ha dormido esta novelita casi olvidada en el fondo de mi papelera» (4). Lo más probable es que la doble fuerza del recuerdo nostálgico de su Isla nativa —y el cuadro impresionante de la esclavitud—, sumado a la propia experiencia vital de la autora, en constante choque —a causa de su decidido feminismo romántico— con su conservadora parentela peninsular, dieran el impulso al proceso de creación de la novela. Como podrá observarse, la Avellaneda identifica la situación de la mujer con la del esclavo; al iniciar una vida más independiente, hacia 1838, la forma de *Sab* comienza a cuajar y perfilarse.

En efecto, el 28 de septiembre de 1839 la Avellaneda escribe a Ignacio de Cepeda y Alcalde que ha sometido los diez primeros capítulos de la novela a la lectura de un compatriota suyo —que no identifica—, «hombre instruido y de gusto», cuya crítica la ha animado a continuar la narración (5). Según el anónimo cubano, «la parte descriptiva está trazada con exactitud y variedad y los caracteres están bien delineados y desenvueltos con vigor». Ya en abril de 1840 debe estar concluido el relato, pues el día 29 de ese mismo mes y año de nuevo escribe a Cepeda informándole que se ha abierto una suscripción en Sevilla, Granada y Málaga para sufragar los gastos de la primera edición de *Sab* (6). Pero la novela no se publicó en la capital andaluza: apareció en Madrid, al año siguiente, y dedicada a don Alberto Lista. Desde su retiro de Cádiz, el literato agradece el envío y dedicatoria en una elogiosa carta según la cual el mérito de la novela «consiste en haber sabido interesar a favor de los amantes no correspondidos» (7).

A *Sab* se le ha negado su condición de relato antiesclavista. Pastor Díaz, gran amigo de la escritora, sostiene que el héroe pudiera «haber sido tomado en otra condición y en otra sociedad, y acaso, a lo menos entre nosotros, puede ser que tuviese más interés, teniendo más verosimilitud» (8). Para el citado crítico, por lo tanto, el contenido abolicionista de la narración es elemento secundario y no esencial a la misma, además de ser un posible menoscabo a su eficacia estética.

---

(3) Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Memorias* (1838). Publicadas por Domingo Figarola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Madrid, 1929), pp. 249-292.

(4) Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab* (Madrid, 1841), vol. 1, p. 5. De aquí en adelante los números entre paréntesis que se insertan en el texto remiten a las páginas de la citada edición en dos volúmenes. La ortografía ha sido modernizada.

(5) Lorenzo Cruz de Fuentes, ed.: *Gertrudis Gómez de Avellaneda: autobiografía y cartas* (Huelva, 1907), p. 56.

(6) *Ibid.*, p. 84.

(7) Carta publicada por Figarola-Caneda, *op. cit.*, p. 151.

(8) Citado por Cotarelo y Mori, *op. cit*, p. 75, y por Helena Percas Ponseti: «Sobre la Avellaneda y su novela *Sab*», *Revista Iberoamericana*, 28 (1962), 349.

Así, según Díaz, lo capital del relato gira en torno al conflicto dramático que experimenta el protagonista mulato. Don Emilio Cotarelo va más lejos al afirmar que «no hay nada de protesta contra la esclavitud», *Sab* «pudiera haber sido, por ejemplo, un plebeyo español, enamorado de una dama de alta guisa, como en tantos cuentos y novelas románticas» (9). Rebatiendo este criterio, Helena Percas Ponseti opina que «el carácter antiesclavista de la obra es sobradamente marcado» (10). En efecto, por ser precisamente abolicionista, se prohibió la entrada de la novela en Cuba, según consta en el Archivo Nacional de La Habana; además, la autora la suprimió de la edición que preparó de sus *Obras literarias* (1869-1871) para evitar cualquier choque con la censura insular y asegurar, de este modo, el importantísimo mercado cubano.

Como muy bien ha señalado Alberto J. Carlos, en «su significación más universal, *Sab* representa una vigorosa protesta contra toda servidumbre» (11). Quizá esta intencionalidad del relato que nos ocupa, como también el énfasis que pone la Avellaneda en la individualidad y en la caracterización psicológica de sus protagonistas, pueda explicar el despiste de los dos críticos peninsulares más arriba citados, aunque —desde luego— no pueda justificarlos. Para nuestro modo de ver las cosas, *Sab* es un alegato muy concreto en contra de la servidumbre del esclavo y de la mujer; es una novela en la que se integran, de modo muy íntimo, el abolicionismo y el feminismo de la escritora cubana.

Este abolicionismo se hace obvio en el texto. En el mismo prólogo (12) hallamos la confesión del radicalismo de la Avellaneda en materia de esclavitud por la época en que componía la narración (1:6). Más tarde se describe la jornada del siervo, de modo muy dramático, con el clarísimo propósito de producir una reacción de piedad en el lector:

> ... bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía jadeando, abrumado por el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol que tuesta su cutis, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida: dos horas de sueño y una escasa ración. Cuando la noche viene con sus brisas y sus sombras a consolar a la tierra

(9) Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 75.

(10) Percas Ponseti, *loc. cit.*

(11) Alberto J. Carlos: «*René*, *Werther* y *La Nouvelle Héloïse* en la primera novela de la Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, 31 (1965), 237.

(12) Es curioso hacer notar que el prólogo (redactado en 1841) pone de manifiesto un cambio en el pensamiento de la Avellaneda: su radicalismo parece haber amainado cuando afirma que «si esta novelita se escribiese en el día, la autora, cuyas ideas han sido modificadas, haría en ella algunas variaciones» (1: 5).

abrasada, y toda la naturaleza descansa, el esclavo va a regar con su sudor y con sus lágrimas el recinto donde la noche no tiene sombras, ni la brisa frescura: porque allí el fuego de la leña ha sustituido al fuego del sol... (1:15-16).

Luego, en una entrevista con un personaje secundario, Sab expresa la desgracia de haber nacido esclavo con cierto acento rusoniano:

> Pero ¡ah! al negro se rehúsa lo que es concedido a las bestias feroces, a quienes le igualan; porque a ellas se les deja vivir entre los montes donde nacieron y al negro se le arranca de los suyos. Esclavo envilecido, legará por herencia a sus hijos esclavitud y envilecimiento, y esos hijos desgraciados pedirán en vano la vida selvática de sus padres. Para mayor tormento serán condenados a ver hombres como ellos, para los cuales la fortuna y la ambición abren mil caminos de gloria y de poder; mientras que ellos no pueden tener ambición, no pueden esperar un porvenir (2:40).

Finalmente, el propio protagonista subrayará, por medio de preguntas retóricas, la igualdad esencial de todos los hombres sin distingos de raza o de color:

> ¿El gran jefe de esta gran familia humana habrá establecido diferentes leyes para los que nacen con la tez negra y la tez blanca? ¿No tienen todos las mismas necesidades, tendrán los unos el derecho de esclavizar y los otros la obligación de obedecer? (2:131-132).

La Avellaneda se identifica con el esclavo porque, como mujer, se siente prisionera de la sociedad. Indudablemente *Sab* repite ecos de una serie de obras y de autores muy de moda en el momento de su composición (13); pero, si bien nace al conjuro de estas lecturas (y de experiencias personales vividas en Cuba), la raíz psicológica que en la autora motiva el relato es el compartir con el siervo el doloroso sentir de saberse privada de su libertad personal e impedida de realizar a plenitud —a causa de los convencionalismos sociales— las potencialidades de su persona humana. De hecho, en este relato se nos narran las desventuras de dos seres tiranizados por un sistema injusto: el primero, muy consciente de su servidumbre y de su condición como

---

(13) El posible influjo de Chateaubriand, de Goethe y de Rousseau en *Sab* ha sido estudiado en el artículo de Alberto J. Carlos antes citado. Además, es bueno hacer notar que por esta época la Avellaneda es una infatigable devoradora de libros. Poseemos pruebas documentales de los autores más frecuentados por la joven narradora y poetisa: Rousseau, Millevoye, Lamartine, Walter Scott, Madame de Staël, Chateaubriand, Lista, Quintana, José M. Heredia y, curiosamente, Montesquieu, con cuyas obras completas visita el castillo de las Bredas. Por ser lectora infatigable se acarrea las burlas de su familia gallega: es llamada «la doctora» y «la atea». Consúltense la *Autobiografía*, editada por Cruz de Fuentes, pp. 35, 36, 53 y 64; También las *Memorias*, publicadas por Figarola-Caneda, p. 258.

negro esclavizado; el segundo, totalmente desconocedor de la tiranía a que está sometido. Así, Sab (el esclavo) y Carlota (la mujer) son las dos caras de una misma moneda; dos manifestaciones de la injusticia de un sistema. Por lo tanto, el abolicionismo de esta novela es una refracción, una consecuencia lógica, del pensamiento feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Este feminismo aparece de modo explícito en el relato. Carlota, la heroína, por la cual sentimos que se expresa la autora, exclama: «¡Oh! ¡Las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas» (2:43). Más abajo, la narradora se introduce abiertamente en su relato para arremeter contra el matrimonio, la gran preocupación y tormento de la Avellaneda por esta época de su existencia:

> Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen [las mujeres] un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad: pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada, para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: —en la tumba (2:143).

Como se hace patente por esta comparación que establece la autora, la situación de la mujer casada es peor que la del esclavo: feminismo y abolicionismo, por lo tanto, si bien son dos respuestas a dos injusticias que tienen un mismo denominador común —la servidumbre—, son también dos actitudes mentales que se jerarquizan. Por ser mujer ha comprendido la suerte aciaga del esclavo sin dejar de dolerse, y ponderar, la suya propia. Evidentemente, el «negrismo» de la Avellaneda procede de su feminismo. Este radical feminismo de la novelista, más su romántico idealismo sentimental, constituyen elementos estructurales de importancia suma para el relato. De aquí se derivan la caracterización de los protagonistas, la organización de la trama y la preponderancia que se le concede a la expresión de los sentimientos y de los procesos psicológicos de los personajes en detrimento de lo puramente social. Como trataremos de probar, el ser y la actuación del personaje negro en *Sab* son productos de dos valores que actúan de modo previo sobre la escritora: uno, de orden intelectual —su decidido feminismo—; el otro, de orden estético —su concepción romántica de la literatura—. Veamos cómo el personaje negro queda reducido por Gertrudis Gómez de Avellaneda a un doble artificio retórico e ideológico.

Ha dicho Helena Percas Ponseti que «es la riqueza psicológica, presentada de manera sencilla y sin alambicamientos de estilo, lo que

resalta en esta novela» (14). Antes, refiriéndose al personaje central, había comentado que «es una abstracción; pero a la vez es un personaje de carne y hueso» (15). Por su parte, ya Aurelio Mitjans había subrayado la «cierta inverosimilitud en aquel amor del paria» (16); y, en el convencionalismo de la totalidad del relato, aminorado por la observación directa de la autora, están concordes José Antonio Portuondo y Lorenzo García Vega. Refiriéndose al tratamiento que el paisaje recibe en la novela, ha dicho Portuondo que «la pintura del trópico, a la que fueron tan aficionados los adeptos del romanticismo, los franceses sobre todo, resulta menos falsa por la persistencia de recuerdos juveniles» (17). García Vega ha señalado la calidad teatral —«de telones y bambalinas»— con que se reviste a la naturaleza insular en *Sab* (18). Así, los elementos que han atraído la atención de la crítica con mayor insistencia —el protagonista negro y el paisaje— parecen estar dotados de una doble cualidad de acuerdo con los estudiosos antes citados: la que es producto de una visión retrospectiva, aunque directa; y la que nace del momento romántico en que la Avellaneda vive.

Si por «riqueza psicológica» entendemos el sabio conocimiento y manejo de un esquema de caracterización abstracta que, en este caso, lleva la impronta del romanticismo, Sab sería un personaje logrado dentro de la lógica interna de la novela y de la estética en que ésta se inserta, pero sería también esencialmente falso y endeble. Este desenfoque en la concepción de su protagonista, producto de coordenadas básicamente librescas, determina su inverosimilitud, la que ya señalaba Mitjans. La intención de la Avellaneda —demostrar la injusticia de toda servidumbre— es muy loable; pero, para demostrarlo, su radical romanticismo le lleva a concebir una criatura negra convencional, producto de lecturas de románticos franceses. Es así que Sab, negro por ciertos rasgos epidérmicos muy débiles y por la nota de exotismo que esto conlleva, es una simbiosis de lo que podríamos llamar «el noble negro» y el héroe romántico.

En las letras peninsulares, la idealización del negro ya se echa de ver en Lope de Rueda. Como ha señalado Raymond S. Sayers, el personaje Eulalia en la pieza *Eufemia* «is a new conception: the romantic Negro girl» (19). En Lope de Vega, el concepto del noble negro no difiere grandemente del de la idealización del moro, como puede

(14) Percas Ponseti, *op. cit.*, 357.

(15) *Ibid.*, p. 354.

(16) Aurelio Mitjans: *Estudio sobre el movimiento científico y literario en Cuba* (La Habana, 1963), p. 197.

(17) José A. Portuondo: *Bosquejo histórico de las letras cubanas* (La Habana, 1960), p. 30.

(18) Lorenzo García Vega: *Antología de la novela cubana* (La Habana, 1960), p. 49.

(19) Raymond S. Sayers: *Negro in Brazilian Literature* (Nueva York, 1956), p. 26.

apreciarse en el *Santo Negro Rosambuco de la ciudad de Palermo.* Pero es con la escritora inglesa Aphra Behen (1640-1689) que por primera vez aparece la imagen del noble negro tal como van a sentirla los románticos. En su narración *Oroonoko* (1688) se presenta al personaje de color como «a gallant warrior, a high minded prince, an excellent conversationalist, a modest lover». La observación de Sayers, «if no such legend sprang up in Brazil, it is probably because the Negro slave was too common figure to permit of spontaneous romanticizing» (20), es válida también para el tratamiento del tema en Cuba, excepto en el caso de la Avellaneda, la que, por la doble separación de tiempo y espacio, estaba más proclive a darnos una figura del negro mucho más idealizada que la ofrecida por la novela abolicionista escrita en Cuba.

Sab, con «un aire tan poco común de su clase» (1:18), es criatura excepcional, casi única. Producto mestizo de una negra africana y de un caballero blanco, por sus venas corre una sangre doblemente aristocrática. Su madre «nació libre y princesa en un país donde su color no era un signo de esclavitud» (1:20). Breve síntesis esta mujer de la heroína romántica, en el Nuevo Mundo «dos años gimió inconsolable la infeliz sin poder resignarse a la horrible mudanza de su suerte hasta que una pasión absoluta [el amor] se encendió con toda su actividad en aquel corazón africano» (1:21). Nos engañaríamos, sin embargo si supusiéramos que los valores de Sab son negros, como parece indicarlo este orgullo que siente por la línea materna de su ascendencia. Todo lo contrario: la perspectiva del mulato es la del blanco, pues en seguida añade que *«a pesar de su color* era mi madre hermosa» (1:21). El subrayado, que es nuestro, explica obviamente la visión blanca que la Avellaneda coloca en este esclavo.

Este prejuicio por el color se puede también apreciar en la descripción física de Sab. «De alta estatura y regulares proporciones, su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas, sin ser un mulato perfecto» (1:11). De hecho, el único rasgo básicamente negroide, o que por lo menos se siente como tal en la isla, son unos «labios gruesos y amoratados, elementos que denotaban su procedencia africana» (1:12). Así, el color de su piel es de un «blanco amarillento»; el pelo, «negro y lustroso como las alas de un cuervo, se enredaba en mechones, no en 'pasa'»; y la barba es «prominente y triangular» (1:11-12). Aunque viste la indumentaria del guajiro, Enrique Otway, por sus rasgos fisonómicos y por su porte, juzga a Sab un rico hacendado, «algún distinguido

(20) *Ibid.*, p. 38.

propietario de estas cercanías que cuando están en sus haciendas de campo gustan de vestirse como simples labriegos» (1:17). La imagen externa que de Sab nos ofrece la Avellaneda es, pues, la de un criollo acomodado, miembro de la aristocracia agrícola insular.

El conjunto externo de su persona forma una de aquellas «fisonomías que fijan las miradas a primera vista y que jamás se olvidan cuando se han visto una vez» (1:12). Adquiere Sab, por tanto, la pose romántica y sus movimientos están dirigidos por este compás. El capítulo inicial de la primera parte, en el cual la personalidad del mulato se nos da de golpe, es buena prueba de lo que decimos. Sab, al hablar de los sufrimientos del negro, hace asomar a sus labios «una sonrisa melancólica» (1:16); su porte «parecía revelar algo de grande y noble que llamaba la atención» (1:17); de nuevo su sonrisa, «cada vez más melancólica, adquiría algo de desdeñosa» (1:19); «su voz se emociona vivamente al recordar las correrías infantiles con Carlota» (1:22); y, al reconocer al inglés, se «verifica en su alma un incomprensible trastorno que se revelaba por las arrugas verticales que cubrían su rostro y por un resplandor siniestro, como luz de relámpago que brilla entre nubes oscuras» que lanzan sus ojos. Finalmente, los «clavó en el cielo, dio un profundo gemido y se dejó caer sobre un ribazo» (1:26). Como vemos, el personaje está concebido bajo la «pose» romántica que determina sus movimientos. Estos irán en progresión dramática creciente según se avecine el fin catastrófico de la narración. Por ejemplo, durante la tempestad que tiene que arrostrar con Enrique, y al pensar que le pudiera dar muerte en aquel paraje, la mirada del mulato se vuelve obsesa, como la de un loco (1:71-72).

Este conjunto de gestos y actitudes de escuela es el trasunto de un alma romántica que, en el sentido recto y figurado del término, es blanca. La nobleza de este espíritu, que ya se revela en su primera aparición, impresiona tan vivamente al futuro esposo de Carlota que, en el primer encuentro con ésta, le comenta sobre esta cualidad de Sab (1:58). Luego, en el viaje a la sierra de Cubitas, la india Martina se hará el eco de lo que todos sienten —después de que se ha referido la salvación del pequeño Luis por el esclavo— al exclamar la anciana: «Es hermosa el alma de ese pobre Sab, muy hermosa» (1:161). Pero quien realmente llega a comprender toda la «blancura» de este extraordinario ser es Teresa, la prima de Carlota, la que —«aparentemente apática, pero profundamente sensible»— es la única que se percata de todo el sacrificio y negación que el siervo ha hecho de sus más caros deseos para salvar dos veces la vida de su rival Enrique. Por eso, Sab delira ante ella: «Tú has penetrado, pues, en este corazón,

tú conoces todos sus secretos, tú sabes cuánto aborrezco esa vida que he salvado dos veces y comprendes el precio de mi generosidad» (1:171-172).

En el conflicto amoroso que crean los cuatro personajes centrales de la novela se hace evidente el paralelismo antitético que establece la Avellaneda entre Enrique y Sab. En la contraposición del mulato y del británico se hace clarísima esta alma blanca encerrada en cuerpo mestizo, que es el ser último del esclavo. Por el contrario, la novelista comienza a describirnos al comerciante inglés como hombre atraído por las riquezas materiales y «demasiado adoctrinado en el espíritu mercantilista y especulador de su padre» (1:44). En efecto, aunque enamorado de Carlota, Otway va al matrimonio como medio de acrecentar su capital, y renunciaría a la mano de la joven si ésta no poseyera una sólida fortuna. Pero, peor aún, la Avellaneda lo configura como un espíritu mezquino, incapaz de sentir la gran pasión del amor; antítesis, por tanto, del héroe romántico y, por consiguiente, de Sab. Esta condición mediocre del espíritu del joven inglés se expresa explícitamente en el momento en que Carlota se percata de que su prometido no es un alma excepcional (1:68).

Pero es también el propio Enrique quien se da cuenta de esta condición de su ser al intuir el amor que siente Sab por Carlota. Más, «acaso la voz secreta de su conciencia le decía en aquel momento que trocando su corazón por el corazón de aquel ser desgraciado sería más digno del amor entusiasta de la joven» (1:114). Sab, por su cuenta, advierte el irónico conflicto establecido entre él y Enrique, «cien veces más indigno que yo, no obstante su tez de nieve y su cabellera de oro» (2:28). Al mismo tiempo, tiene muy presente el dolor que le causa el ser mulato: de no serlo, podría aspirar al amor de su ama. Esto se echa de ver en el sentimental «diálogo» que sostiene que su jaco, «el que los puso sobre esta tierra de miseria y de dolor —dirá al animal— debió dar al mulato el cuerpo del blanco y a éste el alma del mulato» (2:95). Cuerpos y espíritus, de esta manera, hubiesen concordado.

Este conflicto entre un etnos negro y un yo blanco acentúa dramáticamente la condición romántica del protagonista. En Sab, pues, se dan los rasgos que caracterizan al hombre romántico con el subrayado dramático y exótico del color. Consecuentemente, el signo que preside la personalidad del héroe es, desde luego, el de la exaltación de la sensibilidad y de la pasión amorosa. Este apasionamiento extremo del alma de Sab llega a su punto climático, precisamente, cuando los esponsales de Carlota y Enrique son inevitables; al mismo tiempo que el esclavo comprende que su «misión sobre la tierra está cum-

plida (2:73). De nuevo, el único ser que puede constituir un objeto de sus efusiones sentimentales es el hermoso caballo de su propiedad: al animal se dirigen los lamentos del mulato, y así comprendemos el estado de agitación desesperada a que el siervo da ahora libre salida. En el paroxismo de su dolor exclamará: «El cielo para él en esta vida, y para mí el infierno: porque el infierno está aquí, en mi corazón y en mi cabeza» (2:72).

Por la exaltación romántica y desmesurada de las pasiones, Sab llega a comprender la libertad espiritual de su propia alma, no obstante su condición de esclavo. Y es curioso que el elemento revelador de esta condición esencial de su persona sea la relación filial con Martina, que, en el trance de la muerte, enfoca una nueva luz desgarradora sobre sus sentimientos. Sab ha llegado, en este momento del recuento de su vida, a distinguir claramente entre la libertad física y la moral: «Las cadenas que aprisionan las manos no deben oprimir el alma» (2:124). El espíritu ha de permanecer libre, e índice de esta libertad es la «grandeza moral» de la persona y también la pasión romántica que la posesiona. Así, la visión romántica de la vida, puesta en un esclavo, cobra nuevo matiz trágico, al acentuar, por medio de las cadenas físicas y sociales, el desasosiego radical del ser y su sino trágico, cuando ese ser es, irónicamente, libre en el plano moral y capaz de realizar el desiderátum heroico de la época.

Al tener «cadenas en las manos», este desiderátum epocal ha de tomar en Sab las formas específicas de la condición servil en que se halla. Se llega, pues, a lo heroico de la servidumbre, como se echa de ver en la relación entre Sab y su rival, Enrique. En el momento en que el esclavo puede vencerle, el recuerdo de Carlota y, sobre todo, el conocer que su alma sabe ser «grande y virtuosa» le detiene en sus pensamientos:

> He aquí a mis pies, sin voz, sin conocimiento, a este hombre aborrecido. Una voluntad le reduciría a la nada, y esa voluntad es la mía... ¡la mía, pobre esclavo de quien él no sospecha que tenga un alma superior a la suya... capaz de amar... capaz de aborrecer...! (1:74).

Episódicamente, el esclavo es libre de modo físico en este momento, pero lo que importa subrayar más es la conciencia que tiene de su libertad y la contradicción que existe entre la condición social en que se encuentra y su propio ser. Sab «sirve», en este caso concreto, no por la obligatoriedad física, sino por su propio imperativo moral y el recuerdo de la mujer amada. Así, queda alzado a nueva libertad esencial y, desde luego, a la cima de la idealización román-

tica. Este elemento de libertad «esencial» en el personaje también puede apreciarse en la decisión que adopta: dar a Carlota un billete de lotería premiado para que Enrique se case con ella, luego que el capital de la muchacha ha disminuido en mucho (2:125). Sab deviene, por lo tanto, el negro de alma «blanca» y, al mismo tiempo, el esclavo libre. Ambas contradicciones, de raíz romántica, son los dos puntales sobre los que descansa el carácter heroico del protagonista. Por lo tanto, lo negro y la esclavitud son dos recursos para agudizar aquellos rasgos esenciales de su personalidad romántica. Como se ve claramente, la Avellaneda ha creado a su personaje partiendo de un desiderátum epocal que, para mayor dramatismo, ha colocado en un negro esclavo.

Donde la visión y la raíz esencialmente literaria del personaje pueden ser apreciadas con mayor claridad es en la relación amorosa del mulato con su ama. Antes que nada, la gratuidad de ese amor: Sab no puede esperar nada de la pasión que alimenta por Carlota, sólo el disfrute del sentimiento que lo devora. La joven es «un objeto de veneración y de ternura» (1:114) para el héroe y éste sabe que la muchacha sólo puede ver en él «al compañero de su infancia y su primer amigo» (1:124). Así, aunque algunas veces se produzca un leve contacto físico —«un beso dado en la mano como una ascua de fuego» que propicia un «enternecimiento» en Carlota (1:80)— la única forma de satisfacer Sab su pasión es la de retrotraerla al plano infantil: la imagen obsesionante de Carlota niña saltando ingenuamente a su cuello de adolescente (1:126). Amor, por lo tanto, que tiene su raíz en la infancia «inocente», amor que no puede ser «manchado» por la más mínima libertad y que, en el caso de Sab, alcanza la consagración de una muerte virgen. El esclavo muere consumido por este amor idílico y purísimo. Así, al agonizar, podrá exclamar: «¡Yo muero sin haber mancillado mi vida: yo muero abrasado en el santo fuego del amor!» (2:139).

De nuevo, las circunstancias específicas en que se encuentra el personaje subrayan el esencial romanticismo de tales amores. Descontado el hecho que toda realización física es imposible, Sab ha decidido —en la libertad moral de que disfruta— convertirse en el «esclavo espiritual» de su ama. Así, el esclavo que por la consciencia de su ser apasionado quedaba libre en su fuero interno, por la agudización extrema del elemento más característico de su talante —el amor imposible— ha tornado a ser de nuevo siervo, pero, ahora, siervo de amor. Y en este juego curioso de contradicciones románticas, la esclavitud —como institución social— deviene la única forma posible de mantener tales relaciones e, incluso, de propiciarlas. Esto lo percibe

claramente Enrique Otway y lo expresa, de modo explícito, nuestro mismo héroe al decir que «desde mi infancia fui escriturado a la señorita Carlota: soy esclavo suyo y quiero vivir y morir en su servicio» (1:23-24). Dentro de la lógica interna de la novela —y muy de acuerdo con la caracterización que se ha dado al protagonista—, Teresa, al morir, podrá decirle a Carlota en toda justicia:

> Tú has poseído sin conocerla una de esas almas grandes, ardientes, nacidas para los sublimes sacrificios, una de aquellas almas excepcionales que pasan como exhalaciones de Dios sobre la tierra (2:123-124).

Constituye así Sab un personaje modélico: la cifra y suma del perfecto amante según los valores del Romanticismo y la interpretación que hace de éstos la Avellaneda. Con él, Carlota no hubiese llegado a los extremos de tedio, melancolía y vacío espiritual en que se halla sumida en virtud de su casamiento con Enrique. A la joven se le ha escapado, trágicamente, la posiblidad de realizar su felicidad en este mundo. Es ahora una de esas «pobres y ciegas víctimas que como los esclavos arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas» (2:43). Como resulta patente, es el caso de la desgraciada muchacha el pago que recibe la sencilla ingenuidad de una mujer enamorada, el punto último del relato. A la liberación femenina, para emplear términos de nuestros días, se encamina, pues, la intencionalidad de la novela. Esto explica la caracterización de Sab: negro en función de una trama basada en un paralelismo antitético y en sus necesidades de dramatismo romántico.

Creemos haber demostrado que el decidido feminismo militante de la Avellaneda le ha inducido a crear un personaje literario que es la concretización de un mito y de un desiderátum epocal. Por tanto, este feminismo —y la visión idealista que tiene la autora de la realidad— son fuerzas estructuradoras que operan sobre la caracterización de estas criaturas y la organización episódica del relato. Es así que en *Sab,* a diferencia de la novela abolicionista escrita en Cuba, la visión de la sociedad sea lo accesorio y sólo se emplee en la medida, forma y manera en que subraya la dimensión trágica de los héroes. Se ha visto al mulato partiendo de una imagen previa —la del noble negro— a la que se le ha adosado todo el lastre lacrimoso y sentimental del particular momento histórico en que vive su autora. Su piel es oscura para poder constituir un personaje romántico extremo y, así, poder plantear la novela un conflicto soluble únicamente por la muerte. Por tanto, el aparente etnos negro de Sab es condición para una moda estética y una especial manera de interpretar la realidad; nunca es

un valor autónomo que en sí mismo justifica su elaboración artística en el relato. El personaje de color queda reducido por la Avellaneda a simple artificio: mecanismo encargado de impulsar la acción novelesca; ser absolutamente falso y convencional, especie engañosamente única, pero que en el fondo es tópica y genérica.—*PEDRO BARREDA TOMAS (University of Massachusetts. Hispanic Languages and Literatures. AMHERST Massa. 01003. USA).*

CINE ARGENTINO

Si alguien con formación bíblica quisiera resumir la historia del cine argentino podría ser a la vez conciso y apocalíptico: «Comenzó (como todos) al despuntar el siglo; tuvo sus pioneros, alcanzó difusión popular cuando el sonido le prestó un lenguaje propio; fue, a principios de la década del 40, la más sólida y evolucionada entre las industrias fílmicas de habla castellana. La guerra, el aislamiento económico y técnico impuesto por Estados Unidos, los errores propios de unos productores inhábiles para cosechar sus éxitos numerosos, terminaron con esa inicial edad de oro. Y la cinematografía argentina, a pesar de logros parciales y auténticos valores individuales, nunca se repuso totalmente de aquella caída. Las crisis económicas, las censuras, las erráticas políticas de protección estatal, poco eficaces para fomentar creaciones artísticas libres, han ido jalonando una historia llena de esperanzas y desengaños. Y que aún no ha encontrado su tierra de promisión.»

En términos menos sentenciosos, esa historia puede organizarse a partir de algunos hitos precisos. Pasamos por alto la época muda, que, como en todos los países alejados de los centros de gran industrialización tecnológica (primero Francia, luego Estados Unidos), se manifestó en forma más o menos esporádica, con empresas pequeñas y sin demasiadas posibilidades de competencia. Pese a estas circunstancias, hubo excepciones interesantes, como *Nobleza gaucha* (1915), de técnica fluida y una temática de raíz nacional, o el dibujo animado *El apóstol* (1918), que parece ser el primer film de este tipo en el mundo que alcanzó la duración de un largometraje.

El primer desarrollo importante se produce, sin embargo, en la década del 30, cuando la instauración del sonido permite compensar, en parte, la aplastante gravitación de los filmes de Hollywood. La palabra

—y también la música, con la extensa popularidad del tango— permite que el cine argentino se proyecte a más amplias audiencias, aun fuera de sus fronteras geográficas. Estas historias de extracción popular (o más bien populista), vehiculizadas por figuras del teatro y la canción —entre ellas destacó Libertad Lamarque, porque el intérprete más famoso del tango, Carlos Gardel, siempre rodó sus películas en Europa y Estados Unidos—, fueron, dentro de su modestia, los motores de una rápida capitalización para los primeros productores. Se construyeron estudios, el número de filmes aumentó y hacia fines de la década la industria cinematográfica estaba en plena expansión.

CRISIS Y TRANSICIONES

Se abrían entonces varios caminos: la simple transcripción de los espectáculos más populares —el teatro, la radio—, expandidos por la multiplicidad mecánica y masiva de la pantalla; la consolidación de formas expresivas autónomas, inspiradas en raíces directas o fuentes literarias; la combinación de ambos elementos en un arte que reflejase la vida y los problemas del país. Por lo general, la incipiente industria eligió el primer camino, con excepciones interesantes, pero aisladas. Un cine directo y sencillo, donde el melodrama sentimental se compensa con un sentido agudo de la realidad cotidiana, fue practicado por el bohemio y lírico José A. Ferreyra *(Mañana es domingo,* 1934), que en otro contexto y con mayores medios hubiese sido considerado como un precursor de la óptica y la filosofía neorrealista. Leopoldo Torres Ríos, otro precursor ignorado, practicó también la sencillez de lo cotidiano *(Pelota de trapo),* pero intentó en *La vuelta al nido* (1936) un cine intimista, hecho de detalles y tiempos «muertos», que ahora podría verse como un lejano anuncio de las sutilezas de Antonioni.

Junto a esos esbozos, aislados y precarios, de una rara autenticidad, se desarrolla más tarde un espectáculo muy variado de comedias pequeño-burguesas y de entretenimiento fácil, donde se destacó Manuel Romero *(Los muchachos de antes no usaban gomina,* 1937) por su picaresca costumbrista y acertada, pronto ahogada por la facilidad comercial, a la cual se limitó este bohemio y espontáneo autor, especie de Damon Ruyon porteño.

Con la acelerada prosperidad de la industria, se configura luego —pasado este período inicial de improvisaciones— una producción moldeada según los cánones hollywoodenses. Melodramas estilizados (Luis Saslavsky), comedias urbanas *(Así es la vida,* de Francisco

Mugica), y en años posteriores a 1940, prolijas adaptaciones de folletones europeos, de Alejandro Dumas a Octavio Feuillet, novelas famosas del siglo XIX, como *La piel de zapa,* de Balzac, sin olvidar a Dostoievski, Flaubert, Oscar Wilde y hasta Tolstoi *(La sonata a Kreutzer).*

Años claves de expansión, poco antes, habían sido 1938, 1939 y 1940. La intuición y el costumbrismo, sin desaparecer, dejaban lugar a un reflejo más consciente de la realidad. Por ejemplo, aparecen tímidamente los temas «sociales», inspirados en problemas auténticos del país. Un caso interesante es el filme *Kilómetro 111* (1938), de Mario Soffici, donde una trama de comedia se desarrollaba sobre un fondo directamente inspirado en hechos recientes: el drama de los agricultores explotados por los intermediarios (los acopiadores de cereal), que aliaban sus intereses y graduaban sus ofertas de concierto con el transporte entonces indispensable: el ferrocarril, propiedad de capitales ingleses.

El guión (Enrique Amorim, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari) se mantenía en un plano de humor fluido y ágil; la intriga sentimental de rigor y el carácter general del filme impedía que éste se constituyera en un drama crítico más urticante, algo que quizá excedía las posibilidades del momento y la intención de los productores. Pero la obra, bien narrada, está llena de apuntes agudos y frescos, entre ellos la escena del tren que lleva al gobernador y que todo el pueblo espera festivamente reunido. Como en un famoso filme español muy posterior *(Bien venido, Mr. Marshall),* el convoy pasa de largo con su comitiva, sin detenerse, frustrando ilusiones y poniendo de relieve simbólicamente los mecanismos del poder.

Otra película de Mario Soffici, *Prisioneros de la tierra* (1939), es un paso aún más decisivo hacia la consolidación de un cine serio, fundamentado en la visión auténtica del país, alejada de ficciones escapistas. Al mismo tiempo era una de las pocas ocasiones en que se recurría a las fuentes de una literatura original y valiosa: en este caso, los cuentos de Horacio Quiroga, que describían la vida dramática de los «mensúes», los obreros explotados por los ingenios yerbateros del Norte. *Viento Norte* y *Tres hombres del río* fueron otras obras importantes de este realizador, honesto y lírico, uno de los nombres esenciales de este período de apertura a la realidad latinoamericana. Pero el grueso de la producción se fue orientando a la comedia intrascendente, basada en la atracción de algunas figuras populares. Este *star system* se especializa en un cine «blanco» (su epígono clásico fue en 1941: *Los martes, orquídeas,* de Francisco

Mugica, del cual años más tarde se hizo una *remake* en Hollywood), con solidez formal y cierta naturalidad, que no ocultaba su carácter conformista.

No todo fue vulgar o mercenario en este período, pero debe reconocerse que el cine argentino se fue desvinculando progresivamente de sus raíces populares, sin ahondar tampoco en una cultura artística renovadora. Más bien se fue acantonando en una imitación del esquema hollywoodense, pero sin un carácter propio; 1942 fue un año interesante, porque registra una cantidad alta de estrenos —57— y algunas producciones ambiciosas. Pero casi en seguida la escasez de película virgen (por el ya mencionado *boicot* norteamericano) y las fallas estructurales del sistema condujeron a una declinación cuantitativa y cualitativa, al tiempo que se perdían los mercados exteriores. Este año registra asimismo la creación de una productora —Artistas Argentinos Asociados, formada en cooperativa por actores y directores—, que constituye una de las últimas tentativas de formar un cine independiente con exigencias de calidad. *La guerra gaucha* (Lucas Demare), una especie de *western* épico, inspirado en un libro poemático de Leopoldo Lugones, que trataba la guerra de guerrillas de los gauchos de Guemes durante las luchas de la Independencia, constituyó un éxito masivo y un atisbo de las posibilidades de un cine apoyado en temas nacionales. Pero la experiencia se agotó al poco tiempo por razones económicas.

Se ha dicho —específicamente hemos desarrollado este tema en nuestro libro *Breve historia del cine nacional*— que en los años cincuenta, durante el período del primer gobierno de Perón, el medio fílmico argentino padeció de estatismo. Y advertíamos que no nos referíamos a un estatismo estrictamente político, a un cine estatal. Este controvertido período, que abarca aproximadamente de 1948 a 1955 (si bien podría ensancharse hacia atrás y adelante), se caracterizó, más que por una explotación del filme como propaganda política, por un quietismo económico y artístico, por la falta de renovación material y humana de los cuadros, por el desarrollo (valga la antítesis) de una falta de desarrollo. Esto provenía, en primer lugar, del usufructo rutinario de las facilidades de protección que el Estado había instaurado ya desde 1944, cuando la producción había dejado de ser rentable por sí misma.

Las leyes de protección que se fueron aplicando desde esa época —y que en mayor o menor grado se aplican en casi todos los países— consistieron en impuestos de taquilla, préstamos y otras facilidades.

Como suele suceder, la protección estatal del cine no derivó en medidas eficaces para estimular una producción independiente, defendiéndola de la ubicua competencia extranjera y potenciando la calidad artística. Es decir, se mantuvo en la práctica un sistema que favorecía exclusivamente la empresa puramente comercial. Pero esta misma, en manos de grupos favorecidos por su antigua presencia en el mercado, tampoco supo expandirse con criterios industriales y se limitó a mantenerse en sus cotos cerrados, repitiendo un cine anodino que ni siquiera tenía el estímulo de la competencia: era fácil obtener ganancias con productos de baja calidad gracias al discriminado proteccionismo oficial.

De allí el estatismo creador, la falta de ambiciones y hasta la imposibilidad práctica de ingresar a la industria para nuevos realizadores y técnicos jóvenes. Curiosamente, tampoco los cambios sociales de esta época influyeron en la fisonomía interna de la industria. Las ideas y la propaganda oficial no se manifiestan en los filmes, salvo por carencia de críticas. De tal modo, no hay temas polémicos, ni a favor ni en contra. El resultado, obviamente, fue un cine extrañamente alejado de la realidad, artificioso y estático, que repetía fórmulas del pasado y que, a fuerza de no tocar con autenticidad ningún problema o conflicto propio, parecía despegado de la historia y lo cotidiano, sin rasgos característicos.

En el campo, ya ocupado por México, de los demás países de lengua castellana, también se perdió el espacio tradicional. Junto a la ineficacia de los productores en la difusión de sus productos, volvió a cumplirse la máxima de Chéjov («pinta a tu aldea y serás universal») porque los esfuerzos de crear un estilo «internacional» desembocaron en un cine que parecía provenir de todas partes y de ninguna. Con temas ajenos y falta de personalidad propia, el cine argentino sólo conservó un nivel técnico elevado, pero que no alcanzaba a suplir la ausencia de ideas.

Las excepciones fueron pocas y disminuyeron con el tiempo. Hugo del Carril fue una de ellas. Popular cantor de tangos, pasó a la dirección con *Historia del 900. Surcos de sangre* (1950) y, sobre todo, *Las aguas bajan turbias* (1952) mostraron su inquietud social con fuertes dramas rurales realizados con solvencia. Sobre todo esta última (basada en una novela, *Río oscuro*, de Alfredo Varela, cuyo nombre, entre paréntesis, fue eliminado de los créditos por su filiación comunista), alcanzó relieve y vigor plástico, con un tema similar al de *Prisioneros de la tierra.* Cabe decir que las promesas apuntadas por

Del Carril se fueron disipando con el tiempo, quizá por su falta de rigor intelectual que lo inclinaron a elegir historias anacrónicas o melodramáticas (*La quintrala, Más allá del olvido).* Su último intento ambicioso (*Las tierras blancas,* 1959, sobre una novela de Juan José Manauta), retorna a los temas sociales de denuncia. Pero la buena ambientación del drama, entre la corrupción política y la resignación de los humildes, no alcanzó todas sus posibilidades por fallas de estructura narrativa y perspectiva crítica, dos defectos suyos que fueron agravándose con el tiempo.

Las otras dos personalidades surgidas en esta década fueron las de Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, que alcanzarán su mayor gravitación en los inicios de los años sesenta. El primero había ingresado en la industria como colaborador de su padre, Leopoldo Torres Ríos. Pero esta pertenencia al *establishment* técnico como asistente, no le impedía ser un *outsider* con ideas distintas. Su formación intelectual (poeta, escritor), su frecuentación cultural y el conocimiento del arte fílmico clásico a través de los cineclubs lo convirtió, desde sus comienzos, en el precursor y sostenedor de un cambio en la actitud expresiva, en la búsqueda de renovaciones y cauces distintos para un cine sin inquietudes.

Su primer largometraje (codirigido con su padre, que generosamente le otorgó la parte principal en la elección del tema y el estilo) fue *El crimen de Oribe* (1950), basado en el relato de Adolfo Bioy Casares *El perjurio de la nieve.* En esos momentos, elegir esa obra era ya una toma de posición cultural. Que reafirma en su segundo filme *Días de odio* (1954), basado en el cuento *Emma Zunz,* de Jorge Luis Borges. En un período de transición e inmovilismo, esas elecciones «intelectuales» eran algo más que una patente de talento: involucraban un intento de ruptura con un cine que los jóvenes no sólo consideraban crasamente comercializado, sino carente de salidas. Su carrera posterior probaría que no estaba equivocado y, al mismo tiempo, un talento de autor que lo convertiría en figura esencial de la ardua y difícil renovación de la cinematografía rioplatense.

En cuanto a Fernando Ayala, que también se sitúa en la línea del cambio artístico del filme argentino, hace su primer largometraje en 1955. *Ayer fue primavera* es una comedia romántica sin mayores novedades, pero con una calidad expresiva prometedora. Ayala tampoco era ajeno a la cerrada industria de la época, habiendo sido colaborador de varios realizadores como asistente. Pero su formación cultural también estaba abierta a otros horizontes y, por lo tanto, más preparada para recibir ideas nuevas. *El jefe* (1958), fue su mejor filme.

Cuando ese mismo año se produce la revolución que derriba a Perón, el cine ya estaba maduro para elegir nuevas rutas. Y esa coyuntura no hizo sino apresurarlas, ya que era de dominio público y oficial la existencia de una crisis económica y una anoxia creadora que llevaban a un deterioro total. Una virtual paralización de la industria al cesar las antiguas medidas protectoras y la puesta en marcha de una nueva ley (más minuciosa y actualizada) para fomentar el cine, son los hitos de una nueva época, donde se producen renovaciones inevitables, pero que, como se verá, sólo en forma relativa mejorarán las cosas. La nueva ley instaura un sistema de protección mediante impuestos a la taquilla, créditos y premios a la calidad. De sus mejoras y también de sus imperfecciones, surgen, a partir de 1957, algunas expansiones cualitativas y, por desgracia, fisuras que prolongan defectos básicos de la estructura cinematográfica del país.

LOS ULTIMOS VEINTE AÑOS

La Ley de Cine promulgada en 1957 instituye, además de las medidas de fomento a la producción corriente y al cortometraje (este último nunca reglamentado en la práctica y, por lo tanto, sin exhibición obligatoria), la creación del Instituto Nacional de Cinematografía, organismo del Estado para el sector. Dependió alternativamente del Ministerio de Educación y del Poder Ejecutivo a través de la Secretaría de Prensa del mismo. De este último depende actualmente. Los avatares políticos y los sucesivos cambios de gobierno han hecho que la función de director del Instituto no fuese demasiado estable. Por eso, el promedio de duración en el cargo nunca sobrepasó los dos años (hubo más y menos), con los consiguientes cambios en la política específica del organismo, que nunca pudo ser demasiado coherente a largo plazo.

Al mismo tiempo, por motivos que excedían sus poderes —motivos que se jugaban en otros niveles—, nunca fructificaron los intentos de algunos de sus directores para instaurar, junto a la obligatoriedad de exhibir filmes nacionales, el mecanismo de las cuotas de pantalla frente al extranjero. En cierta oportunidad (hacia 1962), se proyectó una modesta proporción de un filme argentino por cada seis foráneos.

Una rápida visita de Eric Johnston, entonces director de la Motion Picture of America, consiguió paralizar esa propuesta. Esta presión externa era un secreto a voces, pero como sucedió con otras medidas efectivas de fomento, cayó en el olvido la protesta y la polémica de

los sectores más genuinos de la industria ante los intereses creados, cuyo lógico aliado interno era (como en otras partes) la exhibición, los grandes circuitos de salas.

No obstante, estas crónicas, vallas al desarrollo sano de una cinematografía propia, no impidieron iniciativas aisladas, pero interesantes, de nuevos directores y productores jóvenes independientes: un término algo utópico en la práctica, pero sirvió en la década del sesenta para distinguir a quienes por contraposición a ciertos industriales tradicionales, querían convertir el hecho fílmico en algo más que una mera especulación financiera.

Hacia 1957, Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978) inicia su saga, entonces aislada, de filmes donde la crítica mordaz de la alta burguesía tradicional se une a un estilo muy sugestivo, barroco y alucinante. *La casa del ángel* (1956) nace de la obstinación y el ya creciente prestigio intelectual de su realizador, que consigue para ello el respaldo de la poderosa Argentina Sono Film y de su tradicional «zar», Atilio Mentasti, que antes y después siempre basaba su política productora en un cine comercial de fácil acceso. Este filme, basado en una novela corta de Beatriz Guido (desde entonces su compañera y colaboradora constante), es un solo *flashback* de la protagonista, salvo la primera escena y la última. Ella rememora, desde una especie de inmóvil repetición del recuerdo, el «fin de su inocencia»; la revelación inconsciente del erotismo, el sofocante medio puritano (minuciosamente expuesto, en un ambiente que reconstruye los años 20) y el mundo político tradicional de su padre, un influyente jerarca conservador. Una violación imprevista previa a un duelo a pistola que enfrenta a su seductor y a un enemigo político del padre, forman el clímax dramático de la obra.

La riqueza del filme (que según la crítica francesa debió haber ganado el premio de Cannes), reside ante todo en la justeza de la expresión con que se integran el clima fascinante, lírico, de la evocación subjetiva y la mordaz pintura de ese mundo cerrado, prejuicioso, que lleva a la protagonista a una traumatización emocional definitiva.

El secuestrador (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960) y *La mano en la trampa* (1961), completan esta saga que el crítico inglés Derek Prouse describe como «el impacto de la sociedad hipócrita sobre la inocencia». Esta perspectiva psicológica de un mundo aislado y claustral que explora con agria poesía las relaciones entre el mundo adulto y la adolescencia o la niñez, está sembrado por acotaciones sobre los gérmenes aluvionales, caóticos, que engendran cambios en esa sociedad cerrada. Pero este ángulo no es —salvo en *Fin de fiesta*— el tema central ni la motivación directa. En general, este ciclo de

filmes está dominado por la fascinación crítica con que Torre Nilsson narra la *weltanschauung* de un mundo decadente, que se disgrega en medio de sus propios ritos cansados.

Tras un período en que ensaya otras variantes y otro en que se entrega a un cine épico e histórico (de *Martín Fierro* a *El santo de la espada,* sobre la vida del general San Martín), en general menos feliz, Torre Nilsson retorna a mundos literarios que le son más afines, desde *Los siete locos* (1972) a *Boquitas pintadas* (1974). El primero se basa en la obra homónima del gran escritor Roberto Arlt y el segundo en una novela de Manuel Puig. Con *La guerra del cerdo* (1975, sobre un relato de Adolfo Bioy Casares) y *Piedra libre* (1976, según un cuento de Beatriz Guido), se cierra la obra de este creador esencial para la historia del cine argentino, desaparecido prematuramente hace algunos meses.

Cuando la obra de Torre Nilsson llegaba a su madurez, en los años sesenta, el panorama se amplía con la esperanza de un movimiento de cine independiente con nuevas exigencias formales y conceptuales, forjado en los grupos jóvenes que, apartados de la industria, habían hallado su campo en la experimentación del cortometraje y la frecuentación de los cineclubs. El denominador común de los realizadores que aparecen en este período —jóvenes de edad y propuestas expresivas diferentes pero de iniciación bastante simultánea— es su frecuentación teórica del lenguaje fílmico, la práctica individual en talleres experimentales y el aprovechamiento de la apertura parcial que la industria permitía (a través del proceso siempre trabajoso de obtener créditos del Instituto), para emprender proyectos independientes.

Los protagonistas de esta nueva actitud fueron, entre otros, Lautaro Murúa, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, Fernando Birri, Manuel Antín, Osías Wilensky, José A. Martínez Suárez, Ricardo Alventosa, Humberto Ríos. Salvo Murúa (conocido actor), Martínez Suárez y David Kohon (ambos con una carrera profesional como asistentes de dirección), los demás se iniciaron en el cortometraje o la literatura. Ese alejamiento inicial de la industria era parte de su distanciamiento crítico de los métodos tradicionales; sus distintos puntos de partida culturales o ideológicos, otro motivo de diferenciación

Shunko y *Alias Gardelito* (1960 y 1961 respectivamente), de Lautaro Murúa; *El negoción* (1957-1959), de Simón Feldman (*); *Prisioneros de una noche* (1960) y *Tres veces Ana* (1961), de David J. Kohon; *Los jó-*

(*) Este es uno de los raros casos en la historia del cine de un mismo filme rodado dos veces. La primera (1955-57) fue hecha en 16 mm. por su taller (Seminario de cine), en forma cooperativa. Luego realizó una versión profesional en 35 mm. con actores también profesionales, en 1959.

venes viejos (1961), de Rodolfo Kuhn; *La cifra impar* (1961, inspirado en un cuento de Cortázar), de Manuel Antín; *Los inundados* (1960), de Fernando Birri; *Dar la cara* (1961, sobre guión de David Viñas), de José A. Martínez Suárez, figuran entre las obras más notorias y características de este «nuevo cine» (como se lo bautizó entonces), de la década del sesenta. Esta irrupción renovadora, «distinta», tenía sin embargo muchos matices individuales y, *grosso modo*, dos actitudes básicas: por un lado, el cine «de autor» con innovaciones formales y, por otro, un realismo social con ciertos presupuestos documentales.

Los extremos del espectro están en el esteticismo de Antín —literario, afín a las claves de la nueva ola francesa— y el posneorrealismo de Fernando Birri *(Los inundados)*, que aporta datos agudos de los problemas sociales de grupos humildes y marginados. Como fundador, en 1957, del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral (Santa Fe), Birri tuvo una gran influencia en la formación de realizadores volcados al documental de encuesta. Bajo su dirección, los alumnos del Instituto de Santa Fe concluyen en 1958 el famoso documental *Tire Dié*, sobre la infancia paupérrima de los suburbios de la ciudad. En esos momentos, *Tire Dié* renueva los cánones tradicionales del documental y se constituye en un hito precursor de todo el futuro cine social de América Latina.

Entre estas dos opciones extremas están todas las variantes de una narrativa fílmica que busca su expresión personal y, a la vez, las inquietudes de una generación que explora raíces, identidades y una clara descripción de los problemas contemporáneos. A veces en una técnica intimista y poética, como en David J. Kohon; otras, en problemas de la juventud, como en Rodolfo Kuhn, que más tarde *(Pajarito Gómez,* 1965), incursiona en el mundo artificial de los *mass media* a través de la historia de un cantor de moda. En cuanto a Lautaro Murúa, con *Alias Gardelito*, profundiza, asume en una obra «choque» para este período, el examen crítico de ciertos elementos, personajes y problemas de la sociedad argentina. Individualizando en el protagonista a un arribista modesto, penetra sutilmente su dimensión humana —desarraigo, soledad, desesperado intento de ascender en la escala social— y describe la relación como un medio que impide al hombre realizarse y adquirir conciencia.

Las sucesivas crisis económicas, la censura, los errores de los productores «independientes» (independientes pero aislados y sin fuerza grupal), las propias resistencias del negocio del espectáculo y, por fin, el escaso eco masivo de sus películas detuvieron este híbrido pero alentador proceso de renovación en las postrimerías de la década del 60. El lapso más bien incierto, involutivo, que abarca entre 1965

y 1973 ve desvanecerse la esperanza del «nuevo cine», que se muestra incapaz de superar sus contradicciones internas; pocas obras significativas ni nombres nuevos aparecen, salvo la revelación de Leonardo Favio con *Crónica de un niño solo* (1965). Su obra irregular, pero fascinante, continúa en 1966 con *El romance del Aniceto y la Francisca*, de ácida poesía y laconismo bressoniano, y *El dependiente* (1969), y más tarde recae en una retórica grandilocuente, pero a veces vigorosa, en *Juan Moreira* (1973), historia de un mito popular, y en *Nazareno Cruz y el lobo* (1974), otro mito —pero folklórico y mágico— que mezcla ópera, melodrama y tragedia con un desborde felliniano no siempre logrado. Personalidad intuitiva y desbordada, Favio posee talento y originalidad, pero con peligrosas caídas en lo trivial.

El adormecimiento y la rutina que parecieron ahogar las experiencias ya citadas pareció sacudirse hacia 1969 con los proyectos, manifiestos y realizaciones de un grupo de cineastas formados en un exigente y sofisticado filme publicitario. El punto de partida teórico del grupo era aprovechar su solvencia técnica y su éxito económico en ese medio promocional para producir en forma independiente sus películas y unirlas en su lanzamiento común. Lamentablemente, el grupo se disgregó rápidamente y cada uno entregó su *opera prima* a los distribuidores habituales de los circuitos comerciales. Tampoco fue muy honda su ruptura expresiva. Ofrecieron interés *The Players versus Angeles Caídos*, de Alberto Fischerman (1969), especie de *happening* simbólico; *Tute Cabrero* (1968), de Juan José Jusid, y *Tiro de gracia* (1969), de Ricardo Becher. Al fin, todos volvieron al filme de publicidad, tras intentos aislados.

Otros filmes apartados de la rutina comercial, pero que no se adscriben a ese grupo, fueron *Invasión* (1968), de Hugo Santiago, con guión original de Borges (que los críticos franceses saludaron como el primer intento de cine estructuralista); *Palo y hueso* (1968), de Nicolás Sarquis, antiguo alumno de la escuela de Santa Fe; *Eloy*, de Humberto Ríos (1968), y *El habilitado* (1970), de Jorge Cedrón. Con estos nuevos directores entramos ya en una etapa reciente del cine argentino, donde el dilema expresión-comunicación sigue siendo de difícil planteo y arduas resoluciones materiales. Habría que añadir a otro tardío miembro del medio publicitario, Raúl de la Torre, que consigue aliar personalidad y atracción comercial con varios filmes que utilizan la improvisación actoral en tramas de sátira costumbrista y análisis de la clase media: *Juan Lamaglia y señora* (1970), *Crónica de una señora* (1971) y *Heroína* (1972).

A fin de este período nace un cine alternativo, situado fuera del juego de la industria y la exhibición normal. Se inclina en dos direc-

ciones: el *underground* y el filme político clandestino. El primero —como sus similares norteamericanos y europeos— se basa en el absurdo, la sátira y la destrucción del lenguaje habitual. *Puntos suspensivos*, del ex crítico Edgardo Cozarinsky, que actualmente filma en Francia; *Alianza para el progreso*, de Jorge Ladueña; *Ceremonias*, de Néstor Lescovich, y *La familia reunida esperando a Hallowyn*, de Miguel Bejo, fueron sus ejemplos más notorios.

El cine político militante no tuvo, obviamente, salida a públicos habituales, pero se desarrolló clandestinamente en momentos en que se planteaban las diversas opciones revolucionarias que finalmente llevaron a la tercera presidencia de Perón y a los sucesos posteriores que convulsionaron la Argentina. También aquí los matices fueron diversos. La obra más famosa y difundida en el mundo dentro de esta tendencia fue *La hora de los hornos* (Solanas-Getino), enorme fresco de cuatro horas y media de duración, que con aliento épico y turbulento narra la evolución del peronismo y lo presenta como la verdadera opción revolucionaria del país. Su franco compromiso partidario la convirtió en una obra polémica. Su interpretación de la historia, su lectura extrema, la tornó en objeto de discusión y reluctancia, tanto para la izquierda ortodoxa como para la derecha y el propio peronismo tradicional. Quizá por eso cuando llegó a estrenarse comercialmente su primera parte —durante la vida de Perón— se comentó en diversos tonos que sus famosas imágenes finales (largos planos del Che Guevara muerto, con fondo de bombos y llamas) fueron en gran parte sustituidas por tomas de noticiarios sobre el triunfo de Perón y su esposa. Más allá de lo circunstancial (oportunismo, táctica política o autocensura, que en esos términos se discutió el cambio), sus autores cayeron en desgracia tras la muerte del anciano líder y su obra posterior, *Los hijos de Fierro*, tuvo que completarse en el extranjero. Se conoció en el Festival de Cannes de 1978.

En otro registro expresivo (la visión documental de una familia pobre del norte tucumano narrada por sus protagonistas), *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, de Gerardo Vallejo, pertenece a la misma orientación ideológica. Este filme sensible y poético ganó el Gran Premio del Festival de Mannheim de 1971. Actualmente, Vallejo filma en España. Otras obras políticas, de grupos no peronistas, tuvieron asimismo difusión clandestina, hasta que sus autores hallaron la imposibilidad física y material de proseguir su actividad militante.

Mientras este cine marginal buscaba su camino en canales alternativos, algunos realizadores —nuevos o veteranos— optaron por la difusión normal, dentro del espacio y las condiciones fácticas que ofrecía una industria siempre en crisis económica y con los clásicos

límites de expresión artística planteados por una censura creciente. Entre 1974 y 1975 hubo una serie de filmes cuyo éxito de público y crítica hizo pensar en una resurrección del cine nacional. *La Patagonia rebelde,* de Héctor Olivera (que junto a Fernando Ayala dirige la productora más poderosa del momento actual), apareció como un polémico filme social, directo y basado en hechos sangrientos de represión obrera acaecidos en los años veinte. Contemporáneamente se estrenan *La Raulito,* de Lautaro Murúa; *La tregua,* de Sergio Renán (que fue candidata al Oscar); *Boquitas pintadas,* de Torre Nilsson; *Gente en Buenos Aires,* de Eva Landeck; *Quebracho,* de Ricardo Wulicher, y otras obras que en conjunto sugerían una actividad creativa variada y vital.

Lamentablemente, las circunstancias conflictivas que agravaron la situación general influyeron para que este desarrollo se paralizara bruscamente. Entre otros factores obvios, la coyuntura económica y los altos costes de producción tornaron cada vez más difícil la aventura de realizar proyectos ambiciosos en el plano de la expresión artística. La débil estructura de la cinematografía no permite ya —menos que nunca— llevar a cabo producciones sin ayuda oficial. Y si bien ésta trata de estimular públicamente la calidad, sugiere a la vez un tipo de cine no conflictivo y no problemático, teóricamente constructivo, pero que en la práctica se traduce en cierto conformismo evasivo.

No obstante, pese a tener sus mejores cuadros creadores dispersos y su estructura industrial reducida al mínimo (en 1977 la producción bajó a menos de la mitad de la media habitual), el cine argentino posee, seguramente, las posibilidades de recobrar su valores artísticos y descubrir nuevos caminos. Para ello necesita construir nuevos cimientos para su desarrollo industrial (el técnico sigue siendo alto) y comprender por fin —desde su propio sector y desde los factores que rigen la actividad oficial— que sólo el talento, la cultura, la honestidad y la libertad creadora pueden hacerlo vivir, crecer y testimoniar su tiempo.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU. (Tres Cruces, 7-1.° derecha. MADRID-13.)*

FENOLLOSA Y LAS ENSEÑANZAS DE LA POESIA CHINA

No es posible decir que la Sinología haya ocupado alguna vez un lugar, si no importante, cuando menos digno, en nuestros medios culturales y académicos (tan frecuentemente enfrentados). El muy tenue conocimiento que de la literatura china pueda tener el lector español suele venir doblemente mediatizado: faltando traductores que pudieran trabajar directamente a partir de los originales (1), los pocos textos a que uno ha tenido acceso proceden, comúnmente, de versiones francesas o inglesas. Esta circunstancia, que no es privativa de la poesía china (afortunados seríamos) (2), ha de incrementar, sin duda, el exotismo de poemas venidos de tan lejos, aunque para ello haya que pasar por alto ciertos virginales escrúpulos que algunos, ocasionalmente, consideramos consustanciales a la vivencia poética. Pero no es de esto que pretendemos hablar. Nuestra tentativa apunta, meramente, a destacar lo desamparado del terreno en que ahora incurriremos. Y dado panorama de pobreza tan extrema, debemos saludar la aparición en castellano de las conocidas notas de Ernest Francisco Fenollosa (3) como una novedad atractiva y merecedora de atención. Posteriormente se verá que el contenido de éstas no sólo ha de ser chino para nuestras entendederas.

Comparten la autoría del libro Fenollosa y Pound, si bien la intervención del segundo se limita a «eliminar unas cuantas repeticiones y a remodelar algunas frases», como el propio autor de los *Cantos* hace saber en una nota previa al texto. Refiere Mariano Antolín Rato en su introducción cómo la viuda de Fenollosa hizo entrega, en 1913, a Pound de unos manuscritos que «debían ser tratados como literatura y no como filología», papeles que éste se encargaría de publicar y divulgar más tarde. Con el tiempo, el nombre de Pound ha ido sonando más y más en relación a la poesía china (4), mientras que Fenollosa se ha ido difuminando como si fuera una suerte de venerable, pero

---

(1) Una excepción reciente: la antología *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*, debida a Marcela de Juan (Ma Ce Huang), Alianza Ed., Madrid, 1973.

(2) Citemos un bello ejemplo, que tenemos casualmente a mano: *Los Gazales de Hafiz*, versión francesa de Charles Devillers, traducción al castellano de Enrique Fernández Latour. Ed. Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1953.

(3) Ernest Fenollosa-Ezra Pound: *El carácter de la escritura china como medio poético*, Visor, Madrid, 1977. La introducción y la traducción son de Mariano Antolín Rato. Todas las citas que aparezcan sin numerar a lo largo de este trabajo procederán de este libro.

(4) No olvide el lector español que entre los poetas anglosajones no faltan los traductores del chino. Un ejemplo reciente lo constituye la antología *Love and the Turnning Year*, Canadá, 1970, precioso trabajo de Kenneth Rexroth.

lejano, precursor. De ahí que no crea del todo inadecuado, antes de pasar a enjuiciar el ensayo de Fenollosa, dedicar cierta atención al tipo de influencia de éste en el poeta americano, a lo que de él le separa.

Inapropiado sería incidir aquí en la discusión sobre los méritos de Pound como poeta y como traductor del chino, que además ha suscitado siempre polémicas bastante extremadas. Aportemos simplemente algún escueto dato. Como «empresario» y propulsor del *imaginismo* (5) que era, Pound supo sacar partido de las ideas de Fenollosa y modificó en algo sus puntos de vista en torno al concepto de *Imagen,* llevando a cabo unas sustituciones acaso más terminológicas que conceptuales. Como dice A. R. Jones, «later, after working on Fenollosa's papers, he talked more about the "ideogram" and less about the "image" but in some curious way the "ideogram" accumulated all those attributes that Hulme had associated with the "image" except, of course, that Hulme did not derive them from the Chinese written character» (6).

Tras la sutil ironía de estas palabras se oculta una acusación que no se le hace a Pound por primera vez: su facilidad, su ligereza para trastocar y manipular ideas ajenas que más adelante daría como originalidades propias. Mas Fenollosa también influyó inicialmente en el modo de traducir de Pound, quien más tarde, convertido a su peculiar confucionismo, se distanciaría sensiblemente de las enseñanzas de aquél. Ello es fácilmente comprobable cotejando las versiones primitiva aparecidas en *Cathay* (1915) y las de la *Classic Anthology.* En palabras de Achilles Fang: «The appreciable difference between the present version (se está refiriendo a la Oda 167) and the "Song of the Bowmen of Shu" is understandable because in the earlier version Pound was *at the mercy* of Ernest Fenollosa's notes» (7).

Vemos, pues, que la identidad de ideas entre Pound y Fenollosa es menor de lo que parece sugerir su común encabezamiento del libro que nos proponemos comentar. Anteriormente he anunciado que el trabajo es, con propiedad, obra del segundo. Y resulta divertido comprobar cómo, dentro de la brevedad de sus añadidos, Pound no resiste la tentación de hablar una vez más de la usura, culpándola,

---

(5) No puedo aceptar la voz «imagismo», últimamente bastante extendida entre nosotros. Resulta tan absurda como verter *prcraphaelite* por «prerrafaelita», otro vicio mimético también común

(6) Cf. su trabajo «Imagism: a Unity of Gesture», incluido en el volumen colectivo *American Poetry*, Stratford-upon-Avon Studies, Londres, 1965, p. 122.

(7) Cf. su introducción a Ezra Pound: *The Classic Anthology defined by Confucius*, Faber and Faber, Londres, 1974, p. xiii. El subrayado es mío.

en esta ocasión, del abandono sufrido por la poesía china en las universidades de Occidente (8).

¿Qué perspectiva acoge Fenollosa para devanar el ovillo de sus reflexiones sobre la poesía china? Desde un principio rechaza la atalaya del erudito o el especialista. No hemos de ver en ello, sin embargo, como quizás sí en el caso de Pound, un lavarse las manos encubridor de conocimientos precipitados o endebles. Su motivación es limpia y generosa. Creyéndose justamente descubridor de nuevas fuentes de placer, ansía ofrecer al occidental los frutos de una realidad distinta: «Expongo las causas de mi gozo.» ¿Cabe justificación mejor?

No rechaza Fenollosa arrostrar la principal objeción que el occidental podría hacerle a la poesía china: ¿Cómo puede una poesía basada en «estímulos visuales semipictóricos» casar con nuestra acepción de ésta, en tanto que arte temporal y sucesivo? ¿Cómo distinguirla de la prosa? (9). En la poesía china hay sucesividad, porque la hay en las operaciones de la naturaleza y en el funcionamiento de nuestro humano pensamiento. Pero se trata de una sucesividad no anclada en la arbitrariedad de la convención fonética. En la lengua china (y nótese que aquí Fenollosa deja de referirse con exclusividad a la poesía) sí existe relación entre significado y significante, pues el signo es «una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de la naturaleza» (10). Así, la poesía china basa su peculiar superioridad en la combinación de lo visual con lo sonoro: «Leyendo chino, no parece que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las *cosas* llevando a cabo su propio destino.»

La gran ventaja estriba, pues, en que el signo chino es una especie de recordatorio perenne de la imagen de la cosa. Aparte de algún que otro reparo objetivo (11), podemos aducir que el uso pro-

(8) El lector español puede consultar el volumen *Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*, Barral Eds. (doy la ficha incompleta por citar de memoria), que aporta, junto a traducciones poco logradas, material sobre esta fobia de Pound. También puede consultarse al respecto el capítulo dedicado a Pound en Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1971, t. II, pp. 148-155.

(9) Al hablar de «poesía», Fenollosa está refiriéndose, en realidad, al «verso», que es lo que se contrapone con propiedad a la «prosa». La distinción entre «prosa» y «poesía no métrica» o «verso libre» no tiene por qué hacerse sobre la base del ritmo, y sus diferencias parecen, muy a menudo, bastante borrosas. La «poesía», en rigor, está tan presente en la «prosa» (poética) como en el verso, o puede igualmente faltar en ambos.

(10) En nuestra lengua, el signo lingüístico es arbitrario en cuanto a su génesis, si hacemos excepción de las onomatopeyas, por ejemplo. Pero es igualmente cierto que para el hablante o escritor actual no hay sonidos puramente «neutros», pues éstos comparten también cualidades semánticas. La perpetuación histórica de una convención originariamente arbitraria (?) conduce, inequívocamente, a una identificación causal entre significado y significante, poniendo en funcionamiento todo el complejo campo de las connotaciones.

(11) Parece ser que los datos de Fenollosa no eran del todo exactos. Según William McNaughton —citado por Antolín Rato—, apenas una quinta parte del léxico chino responde a las características citadas.

longado de cualquier sistema de signos lleva implícito un desgaste de consciencia basado en el automatismo que genera el hábito. Pongamos un ejemplo: la etimología en nuestras lenguas indoeuropeas. ¿En verdad somos conscientes, en *todo* acto de lenguaje, del estímulo objetual o metafórico inherente a la génesis de gran número de nuestras palabras? A pesar de tan inmenso hontanar de riqueza, de tal virtualidad latente, ¿no solemos usar, con mayor o menor asiduidad, muchas palabras en su sentido más inmediato históricamente?

Coincidimos con Fenollosa en que la parcelación conceptual y verbal de la realidad puede llevarse a cabo de múltiples y diferentes formas, y que nuestra gramática —heredada de la inflexibilidad medieval, apegada a la letra del modelo grecolatino; pero también hay otras— dista mucho de ser una aproximación certera a la realidad inasible y ubicua. No pensemos sólo en la morfología, sino, fundamentalmente, en la sintaxis. Fenollosa critica con acierto las acepciones de la frase como unidad de pensamiento o como unión de un sujeto y un predicado. Su antiidealismo al criticar la prioridad establecida de la categoría frente a la dinamicidad de la cosa es indiscutible. Más interesante resulta el asunto cuando postula la superioridad de las lenguas analíticas (como el chino y el inglés) ante las sintéticas (el latín, el alemán o el japonés), por responder aquéllas a un *orden natural*, el de causa y efecto.

El ahínco con que Fenollosa se aplica a apresar los rasgos de este orden natural lleva consigo un buceo continuo en los orígenes del lenguaje. Si el estudio de esta disciplina entre nosotros tiene mucho de arcano y brumoso, por la escasez de datos fehacientes y la consiguiente contraposición de teorías diversas, la lengua china permite a Fenollosa apoyar con mayor firmeza la hipótesis de que en el inicio fue el verbo transitivo. De la mano de no pocos ejemplos, Fenollosa va demostrando cómo el sustantivo, el adjetivo, la conjunción, la preposición, se derivan de los verbos fuertes, transitivos. Con esto, una universal armonía parece comenzar a reinar: «El símbolo más escueto del análisis prosaico se transforma por arte de magia en un espléndido destello de poesía concreta.» Vemos confirmado que Fenollosa apenas está proclamando por qué la lengua china es en sí poética, por qué está cercana a la naturaleza. Ello halla una corroboración externa en la ausencia de una gramática china: «Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que *cosa* y *acción* no están formalmente separadas.» Pero es tiempo de que Fenollosa se fije en la especificidad de la poesía.

El poeta chino dispone de una riqueza verbal que le otorga enorme libertad creativa: no se trata de forzar la lengua (12), de tallarla con el alfanje del estilo (la noción de estilo como desviación de la norma sería, así, inaplicable a la poesía china), sino de aprovechar y servirse del acervo de los recursos presentes, ya que las palabras chinas «no son algo que no es ni nombre, ni verbo, ni adjetivo, sino algo que es todos ellos a la vez y en todo momento».

Resumamos. La lengua china es una fuente de hallazgos en la medida en que «arroja luz sobre nuestros procesos mentales olvidados y, de este modo, abre un nuevo capítulo en la filosofía del lenguaje. (...) resulta indispensable para comprender la materia prima poética que la lengua china proporciona». Fenollosa, como se aprecia, empujado por la vastedad del territorio que quiere reivindicar con entusiasmo, salta constantemente de la lengua a la poesía, fundiendo y confundiendo en ocasiones las calidades poéticas de aquélla con lo específico de ésta.

Con todo, empero, la diferencia entre prosa y poesía parece más cuantitativa que cualitativa (13). La articulación de su diferencia resulta, por tanto, algo oscura, pues se evidencia en el «colorido concreto de su enunciación», habida cuenta que la poesía «debe despertar las emociones con el encanto de las impresiones directas, iluminando regiones donde el intelecto sólo puede avanzar a tientas». ¿No es esto aplicable a gran parte de toda superior poesía?

La lengua china es capaz también de abrir un vasto espacio espiritual, siempre a partir de la imagen que provoca la metáfora. Fenollosa no está pensando en metáforas subjetivas o arbitrarias. Antes bien, alude a metáforas que «sólo son posibles porque siguen líneas objetivas de relaciones que se dan en la misma naturaleza». Y es a través de este énfasis que Fenollosa hace gala de una ingenuidad rebatible. Veamos una muestra de tal simplismo: «Así, un nervio, un cable, un camino y una aduana no son sino los diversos canales por los que la comunicación se realiza. Esto es más que una analogía; es una identidad de estructura. La naturaleza proporciona sus propias claves.» No es preciso ser un adepto del idealismo filosófico

---

(12) Veamos el poema de Octavio Paz «Las palabras»: «Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas, / dales azúcar en la boca a las rejegas, / inflalas, globos, pínchalas, / sórbeles sangre y tuétanos, / sócalas, / cápalas, / písalas, gallo galante, / tuérceles el gaznate, cocinero, / desplúmalas, / destrípalas, toro, / buey, arrástralas, / hazlas, poeta, / haz que se traguen todas sus palabras.» Cf. *La Centena*, Barral Eds., Barcelona, 1972. Es sólo una modalidad de violencia verbal.

(13) Recordemos lo que decía el realista ruso Saltykov Chtchedrin a propósito de la poesía (métrica, naturalmente): «No entiendo por qué hay que caminar por una cuerda y ponerse en cuclillas cada tres pasos.» Cit. por Tzvetan Todorov en *Poética*, trad. Cast. Ed. Losada, Buenos Aires, 1975. Así como es estéril trivializar el problema, tampoco conviene perderse en inútiles nebulosas.

para decir con Schopenhauer: «El mundo es mi representación.» Algo similar afirman los budistas. Se trata, por lo demás, de un postulado que, apenas entendido, permite un perfecto desenvolvimiento epistemológico en el universo empírico-objetivo (14). Considero evidente que la analogía es un producto del aparato psíquico humano, y que resulta baladí entronizar a la *naturaleza* con objeto de dirimir después lo que mejor se ajusta a ella. Mas entiéndase que éste es un reparo meramente teórico.

Regresemos a la propiedad esencial de la poesía. Esta «sólo» hace conscientemente lo que los pueblos primitivos hacían inconscientemente». Aquí, Fenollosa entronca con una inteligente crítica al automatismo lingüístico o, lo que es lo mismo, el creciente deterioro del nivel de consciencia en el uso de la lengua (15), tal y como acontece periódicamente en el ámbito occidental. La circunstancia fomentadora de este hecho es, para Fenollosa, el carácter fonético de nuestras lenguas, en franca inferioridad frente a las lenguas ideográficas (16). Fenollosa lo expresa con singular patetismo: «Sus ideogramas son como banderas de campaña bañadas en sangre para un viejo soldado.»

Es manifiesto que Fenollosa no está tratando de sustituir la poesía occidental por la china, si bien tampoco está escribiendo de ésta como de un ente ajeno a las preocupaciones de *nuestro* contexto cultural. En realidad, lo que está reclamando es una suerte de contagio de determinados rasgos que admira en la poesía china. Así, la concisión luminosa y preñada de sentido, al igual que esa constante vuelta hacia los orígenes del hombre creador de lenguaje. Una vez formulado lo que considera imprescindible a toda gran poesía, no deja de sorprendernos localizando en Shakespeare puntos de contacto con el eficaz *modus operandi* de la poesía china, tal, por ejemplo, el uso preponderante de los verbos transitivos.

La constatación de ciertas excelencias de la poesía china, en suma, apunta hacia una corrección de nuestros vicios y defectos, tanto en el terreno de la creación como en el de la traducción (y tal equipa-

---

(14) Pienso que siempre podrá consultarse con provecho el capítulo 1 del tomo II de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, pp. 11-30. Cito por la edición de los *Sämtliche Werke*, Cotta-Verlag. Frankfurt a. M., 1960.

(15) Permítaseme la inmodestia de citar un trabajo propio: «Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 303.

(16) Ello sólo es una cara de la moneda. Cuando los fenicios introducen la escritura fonética, están, sin duda, llevando a cabo una simplificación racionalizadora con respecto a los sistemas pictográficos e ideográficos. Pero tampoco es descabellado afirmar que la vertiente fónica de la poesía (y de la lengua) es, a su vez, una fuente inagotable de asociaciones, sugerencias y evocaciones. El sonido no es un mero instrumento transmisor de significados unívocos, como nos recuerda especial y constantemente la llamda *poesía concreta*. Véase la nota 9.

ración es también típica de Pound): «Deberíamos agotar nuestros recursos en inglés.» En esta órbita, el texto de Fenollosa demuestra ser extraordinariamente sugerente. Es no sólo una exposición inteligente de una otredad atractiva, sino también un desafío a nuestros poetas.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. El Sauzal. TENERIFE).*

NOTAS DE ARTE SOBRE RIBERA BERENGUER Y ALBERTO ROMERO

LOS HALLAZGOS DE LA SOLEDAD EN LA PINTURA DE JUAN DE RIBERA BERENGUER

La pintura de Juan de Ribera Berenguer representa los resultados de una carrera de más de veinticinco años, en la que se ha ido afirmando no sólo una especial dedicación, sino una casi apasionada tensión de ánimo por encontrar en los ambientes, en las figuras y en las cosas todos aquellos valores que, para una observación trivial, pueden pasar desapercibidos. Es ésta, por tanto, una obra plástica, motivada por un constante descubrimiento y definida por una trayectoria que discurre entre el expresionismo y la afirmación de un peculiar lenguaje realista.

Al recorrer este camino, Ribera Berenguer atraviesa diversas fuentes de inspiración: temáticas distintas, géneros diferentes, pero que, organizadas como una línea de vectores concurrentes, tiende a definir las muy numerosas posibilidades de una pintura que intenta conciliar la tradición del pasado con una mirada nueva, exenta de rutinas y en la que objetos y ambientes son contemplados como si se descubrieran por primera vez.

El pintor hunde sus raíces en toda una rica tradición y en una abundante temática. Hijo de un gran artista, no desdeña en absoluto la afirmación de su pertenencia estética al país valenciano, pero tampoco desmiente su posición de hombre de nuestro tiempo, comprometido en unas maneras de mirar y de hacer en las que el artista se ve forzosamente orientado hacia una toma de conciencia, en torno a unos cuadros de valores diferentes que forman parte del mal de nuestro siglo y que condicionan en un horizonte de estremecida angustia la función y la dimensión de la pintura.

Al desarrollar tal género, vigorosamente planteado en la tradición valenciana, que es el paisaje, Ribera Berenguer lleva a cabo una tarea de revisión. En un primer momento, su obra rompe inusitada y violenta con toda una estética placentera de playa bañada de sol y de huerta fecunda, su visión de la realidad se carga de un contenido inevitablemente pesimista, la playa es una constelación de despojos, el huerto viene muchas veces presidido por la presencia casi fantasmal de un cardo, por la violenta intromisión de una espinosa esterilidad junto a la flor y el fruto. Como en las viejas heráldicas medievales, el cardo se convierte en la representación de un modo de ser y de un repertorio de estados de ánimo, su presencia es emblemática y alegórica, evidencia la pintura de un tiempo de dolor, caracterizado por el descubrimiento, e incluso la pérdida, de casi todos los ideales.

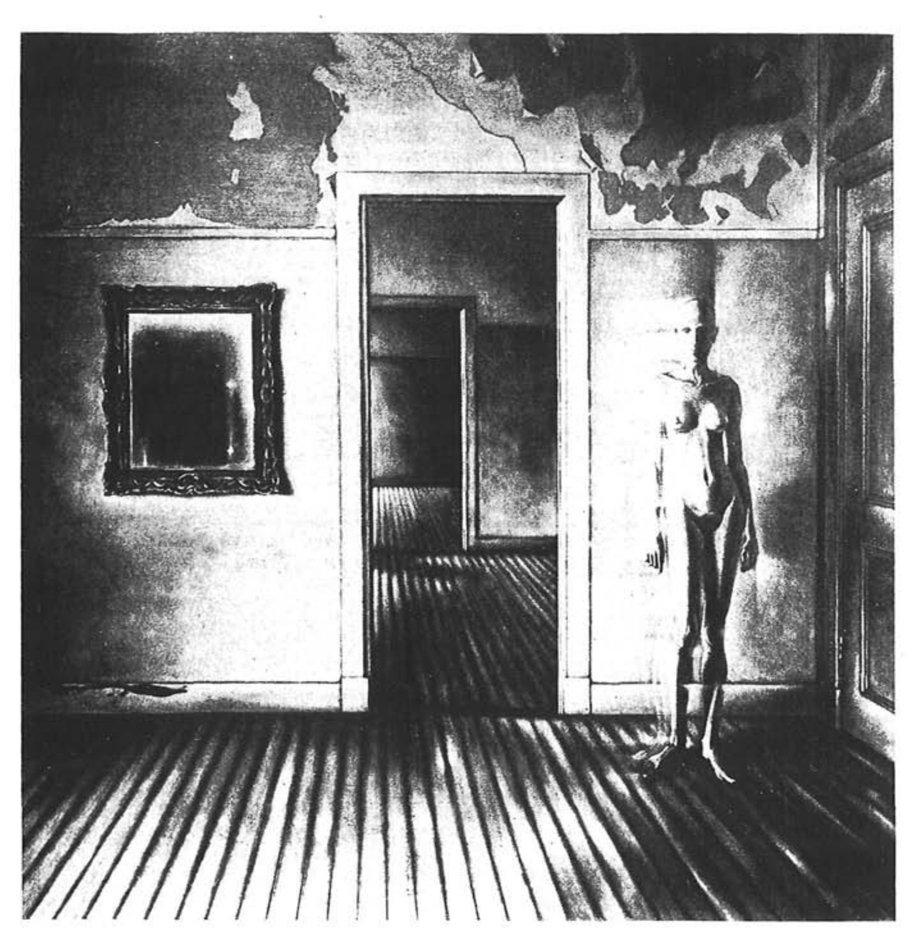
Más adelante, el paisajista acude al descubrimiento del medio urbano, de la realidad precaria, incómoda de cemento y erosión que significa la ciudad. Y en esta tarea no se abre a una visión resentida ni panfletaria; con un soterrado dolor invita al espectador para que tras de él deje discurrrir la mirada por paredes y ventanas, por azoteas que son la asamblea de las nostalgias y por fachadas, exponentes de la tristeza del hombre vuelto de espaldas a la naturaleza.

En una posición más extrema, el paisaje rinde tributo a la civilización del desperdicio, recoge el desierto que son los grandes vertederos rodeando las ciudades, los implacables cementerios del objeto y de la vocación irrefrenable hacia el consumo. En estas imágenes, los restos de la batalla diaria quedan más evidentes, expresionismo y realismo encuentran su posición equidistante, su ecuatorial mediatriz. La pincelada llega a volverse agria sin perder nada de su nerviosa apostura.

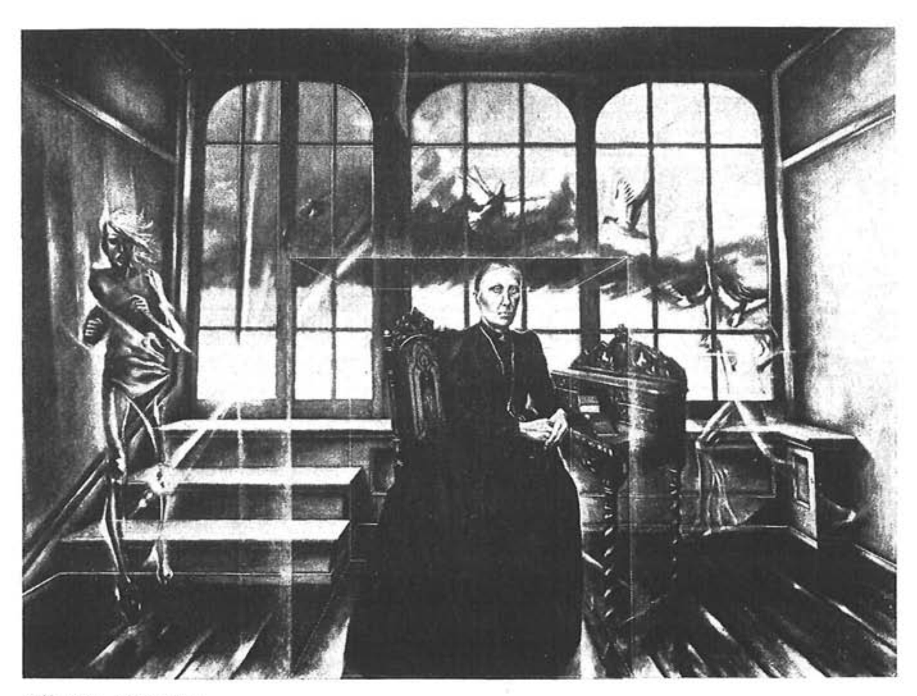
En una última fase, el paisaje es el descubrimiento claustral de una ventana, el artista se asoma y descubre la muda impermeabilidad de las ventanas que miran hacia la suya, los habitáculos en donde se agotan en solitaria indiferencia unos vecinos sin vecindad a los que no conoce, a quienes apenas ha entrevisto por un instante.

EL COSMOS SOLITARIO

Hay otra temática que alcanza en la obra de Juan de Ribera Berenguer las dimensiones de una gran página de la pintura, es la naturaleza muerta, el bodegón, género tradicional de la pintura valenciana, en la que a lo largo del tiempo se han encontrado, y a veces colisio-



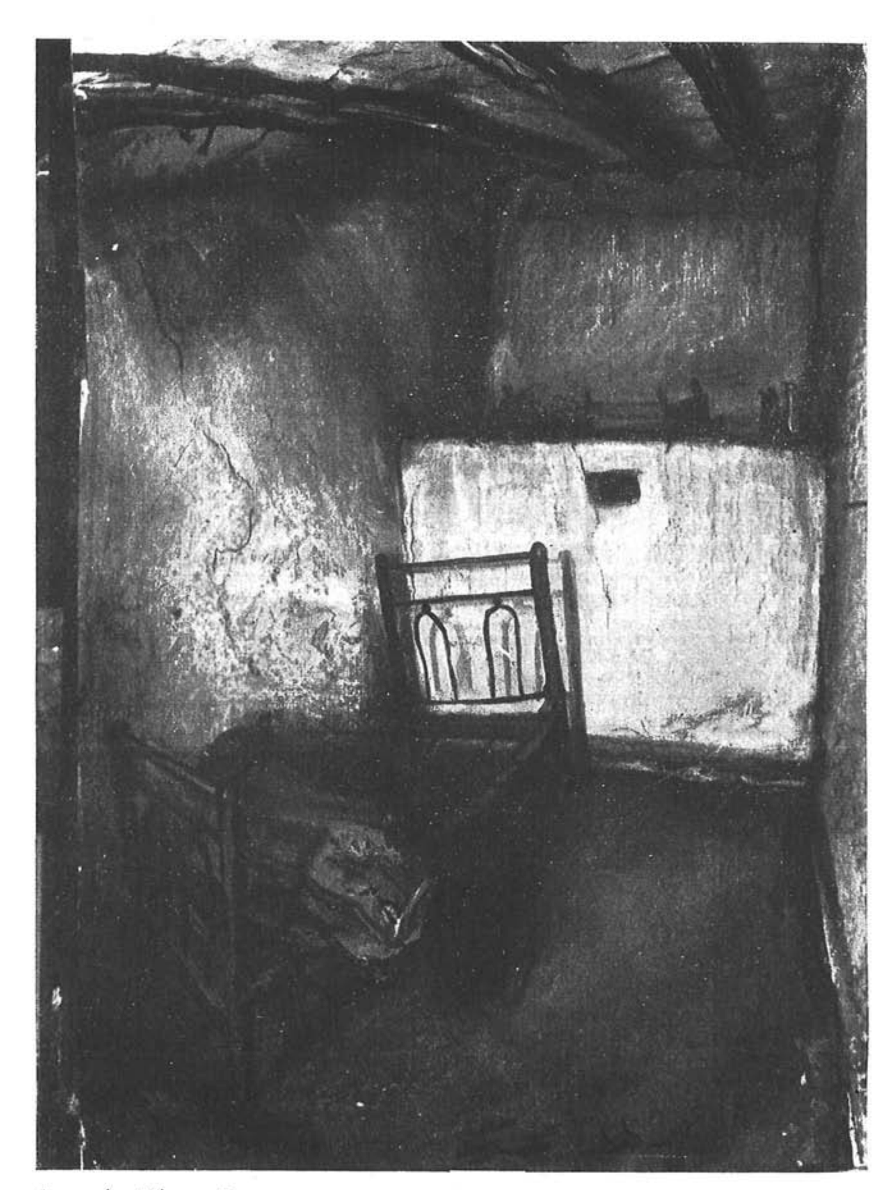
Alberto Romero



Alberto Romero



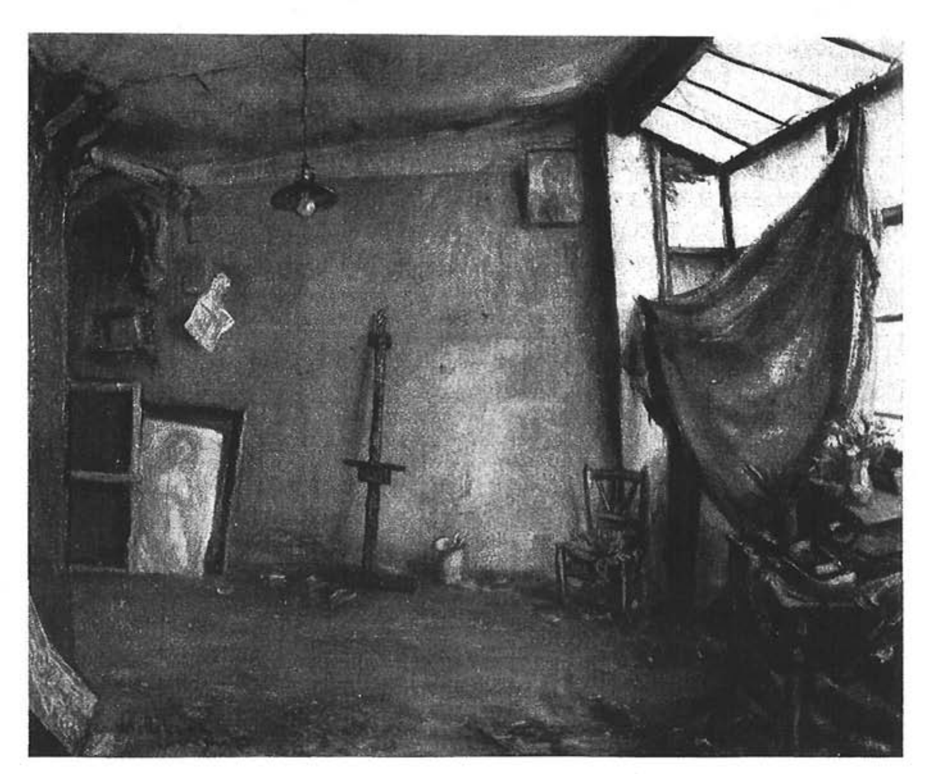
Alberto Romero: «Interior en el paisaje»



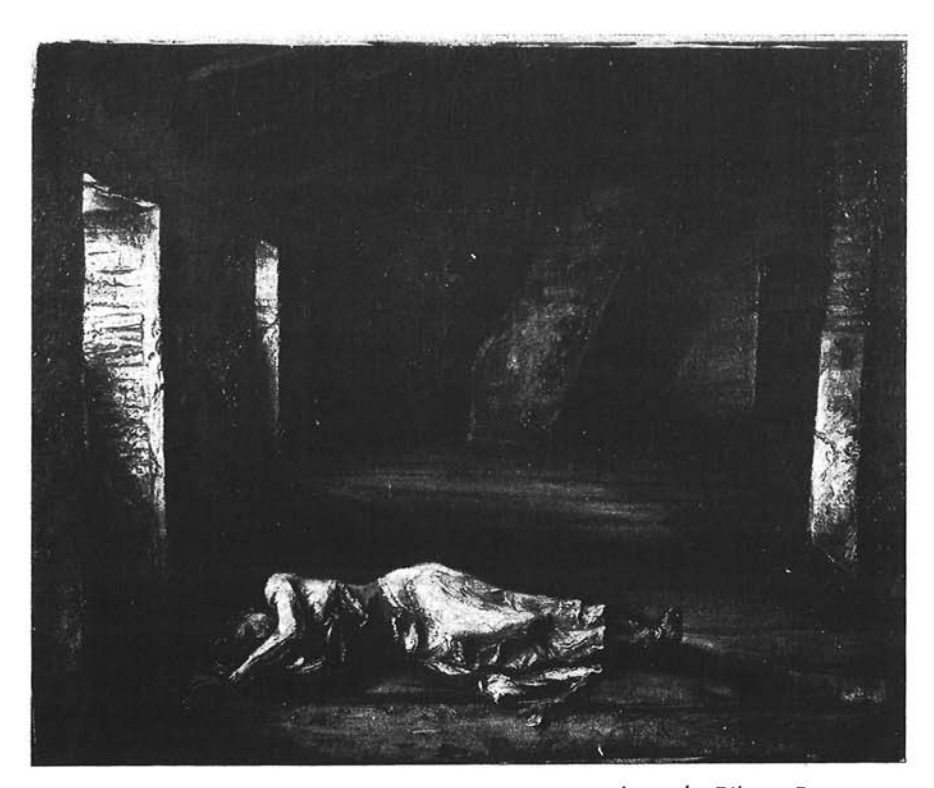
Juan de Ribera Berenguer



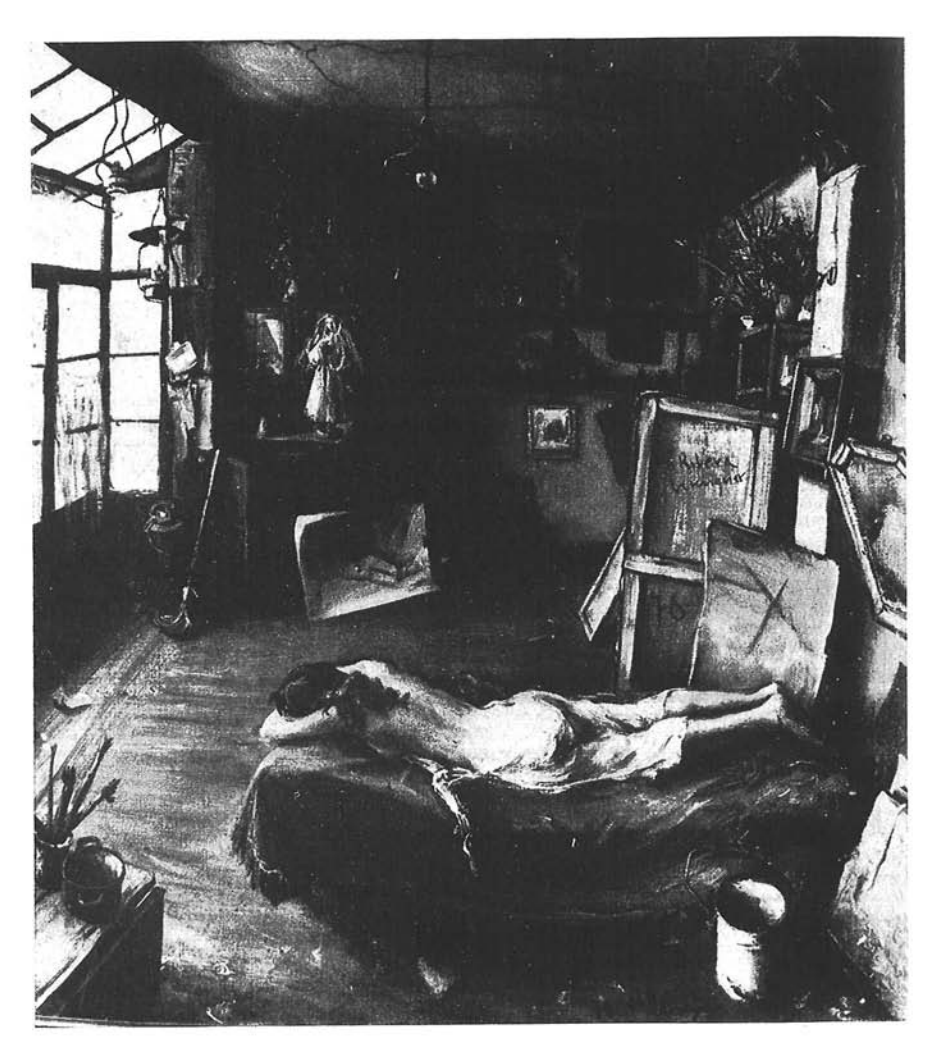
Juan de Ribera Berenguer



Juan de Ribera Berenguer



Juan de Ribera Berenguer



Juan de Ribera Berenguer

nado, unas fórmulas epistelíales, casi decorativas, de procedencia francesa, con unos austeros trasuntos de objetos nacidos en los distintos reinos de la península y producidos todos ellos a partir del impulso de una tremenda ansia de inmensidad, de un deseo irrefrenable de espiritualizar lo material.

De estas dos opciones, Ribera Berenguer elige su propia afirmación, busca sus contertulios en un mundo distinto y diferente en el que el objeto no renuncia a la vitalidad y a la virtualidad del color, por el contrario, lo acentúa a veces con fiera violencia expresiva. De uno a otro cuadro el objeto se convierte en un interlocutor y en un testigo, el artista va encontrando facetas nuevas, dimensiones nuevas, modos de decir y de hacer diferentes. El objeto, como el hombre, está solo y su silencio habla y su soledad define un pequeño universo que va acentuándose cada vez más en su misión de evidenciar una tempestad de sentimientos.

En el último acto de esta tarea, el artista denuncia sus propios significados, libros y papeles, cacerolas, escobas, espejos fatigados de ofrecer un itinerario sin salida posible, son todos los elementos con los que se establece la cartografía de un viaje mínimo, que va desde la angustia hacia las angustias, de la desesperanza a la inevitable desesperación. En este campo, los vestidos que el hombre tripula, la propia chaqueta que emplea para pintar y que el trabajo ha convertido en una nebulosa de desgarrones y de manchas, abre camino a la obra más testimonial y más representativa que Ribera instala en el desarrollo de este género, un mapamundi resquebrajado por años de abandono y que a través de sus heridas se convierte en un símbolo representativo más descriptivo y más inexorable, viene a demostrar que cada uno de estos bodegones, con sus cartapacios y sus imágenes de piedad remota, con sus libros de desordenado amontonamiento, definen cada uno de ellos un mundo y un lugar, el lugar del hombre en donde reinan sus inquietudes y sus tristezas.

EL ESTUDIO DEL PINTOR COMO PROTAGONISTA DE LA OBRA

El paisaje y la naturaleza muerta se transforman en estructuras concurrentes y desembocan ambas en el escenario, donde viven su aventura de episódicas eternidades. El paisaje que ha huido del aire libre, que ha ganado las fachadas y sus orificios mudos, entra por una ventana, la del estudio, y se vuelve, como en los cuadros de los holandeses y españoles del siglo XVIII, una sinfonía de interior. Insistentemente, casi rozando los límites de la obsolescencia, el artista pinta su entorno, el que él mismo ha creado como un gigan-

tesco molusco, acomodando a su alrededor los objetos de la más diversa índole que su codicia visual considera indispensables.

Al coincidir la trayectoria que ha seguido la naturaleza muerta con la exploración del entorno, se origina un extraño proceso de conversión de los géneros, interior y bodegón se integran y casi se confunden, todo es paisaje, reducido a una mínima nostalgia de horizonte, todo es naturaleza muerta en la yuxtaposición casi febril con que el objeto celebra sus extrañas asambleas de sombra.

Frente a la visión hedonista del pintor decimonónico, que veía en su estudio un simposio de maravillas, antigüedades y obras de arte, cortinajes suntuosos, incluso mujeres desnudas que eran un reducto más de hermosura, Ribera Berenguer nos descubre unas veces el amontonamiento de los objetos, en los que se parece traducir un ansia por ser eternizados; es como si el artista pintara la vicisitud del cuadro antes de que el cuadro exista, ilustrara la impaciencia de lo inanimado por trascender su imagen a los territorios de lo imperecedero.

Algunas veces, pintor y modelo vienen a poblar este escenario de inquietudes, y entonces en esta reducida geografía entra la figura humana y el desnudo, del que Ribera es maestro; busca unas coordenadas, en las que útiles e instrumentos, seres, paredes, luces que se introducen por las ventanas y paisaje de casas que se perciben o se adivinan, participan en un mismo hemisferio de soledad, pero al mismo tiempo definen inusitadas esperanzas.

Porque esta pintura de Ribera Berenguer viene organizada para descubrirnos la serie inacabable de hallazgos que pueden tener lugar en este escenario de concurrencia; a la cita del estudio acude el recuerdo de los amigos desaparecidos, el plano desgarrado que recuerda y plantea un homenaje a Manuel Millares, el caballete vacío de un Picasso ausente, la mecedora a cuyo vaivén se ha movido la vacilación ante el cuadro en blanco, la modelo desnuda sin concesiones en su fiero aislamiento, la escoba que parece convertir el recinto en un arbitrario estacionamiento de brujerías.

Todo este territorio lo hace el hombre, lo elige el hombre y lo vive con pasión, unas veces en sosiego y otras en desenfreno, las paredes desconchadas, la tentación de los lienzos en blanco, la abigarrada multitud de las cosas, que son recuerdo y de los recuerdos que se han transformado en cosas, permite concebir el cuadro como un hermoso hallazgo, como algo magnífico; la mirada contempla como si lo hiciera por primera y última vez, amorosa y enamorada de su entorno y de los habitantes que lo pueblan, visibles unos, inadvertibles los otros, por cuanto se encuentran en el territorio

de los sentimientos innombrables y la mano pinta y una vez más nace imponderable, sincero, enérgico hasta los linderos de la brutalidad, el milagro del cuadro.

LA PINTURA REALISTA DE ALBERTO ROMERO

EL CREPUSCULO INACABABLE DE ALBERTO ROMERO

Prácticamente inédito para el aficionado madrileño, Alberto Romero es un pintor que viene a la atención del espectador con un lenguaje realista que no es en absoluto el resultado de una disciplina académica, sino el hallazgo y el encuentro de un delicado itinerario de búsqueda y desasosegada pesquisa.

El resultado de una investigación en el lenguaje expresivo, en los materiales y en las estructuras formales no es una experiencia pictórica que se inscriba en los derroteros de un realismo al uso, sino todo lo contrario, una insatisfecha muestra hecha de inquietud y desvelo.

Con ella, Alberto Romero corre el riesgo de confundirnos; su virtualismo, su sentido rítmico del dibujo y de la composición, son como los árboles del tópico que no nos dejan ver el bosque de las categorías. La anécdota hecha del trabajo y maestría que nos dificulta llegar al testimonio y a la esencia.

LA REALIDAD COMO SIMBOLO

En las anteriores exposiciones y realizaciones de Alberto Romero habíamos visto ya definirse un concepto peculiar de lo real, como si las figuras, las formas y las estructuras visibles fueran simplemente la zona que emergía de una enorme montaña de misterio oculto a la lucidez de la mirada y a los convenios de la comprensión.

Desde los románticos alemanes, hemos entendido que todo lo que sucede es sólo un símbolo, pero esta afirmación exige siempre un análisis. En las artes y las letras, los símbolos ejercen un doble cometido: por un lado, en función de clave de un sistema de comunicación hermético o críptico, como guía de un alfabeto de lo incomprensible. Pero existe también otra segunda función: en la creación humana, el símbolo se comporta como frontera de lo alcanzable, como lindero, muchas veces infranqueable, entre lo alcanzable y lo intangible.

Es en este segundo sentido en donde se establece el comportamiento y el lenguaje realista de Alberto Romero. La realidad en su

pintura es un símbolo, un lenguaje de nuestra impotencia del mundo de perplejidades y misterios, por el que transcurrimos sin guía ni itinerario, orientados sólo por los espejismos que siempre traicionan de la imaginación, el deseo y el proyecto.

LAS CONJUGACIONES DEL COLOR

Esta plasmación de la realidad, que alcanza verdaderas plenitudes de acierto y precisión, se constituye en el campo de despliegue de un color que, prácticamente, agota todas sus posibilidades de transcribir intenciones y contextos emocionales.

Unas veces, el color se vuelve lívido para testimoniar una tragedia o una desesperanza; otras, explora en los ocres y en los pardos, remeda la armonía del daguerrotipo y su deliberada insulsez, puesta al servicio de un rescate del tiempo perdido, llevado a cabo sin nostalgia y sin ira, con un dolor impasible y profundo, quizá nacido de la conciencia de estar viviendo la peor época de todas.

En ocasiones, el color se pone al servicio del sol y del viento; compone una estampa de serenidad, exenta de la pasión y de la prisa, que, poniendo la figura humana frente a la naturaleza, lleva a cabo la tarea más hermosa y más difícil: recordarnos que en todo universo de disloque, frustración y desesperanza hay siempre un asidero para encontrar el puesto y el sentido de las acciones del ser humano. A este respecto, está próxima la técnica de la escala cromática de Alberto Romero, de algunas realizaciones de ese titán de la pintura de nuestro pasado que es el norteamericano Wyeth.

Algunos cuadros buscan por otro camino el exterior, salen a una calle decorada de cáncer de humos y de rutinas, hermosa a fuerza de insistir de su fealdad y su despropósito, lógica en su estupidez insoslayable.

Igualmente, el color busca contrastes casi vecinos de la estridencia, para explorar con ellos la naturaleza muerta, género roturado por su propia obsolescencia y obtener unas imágenes nuevas hechas de contenida pasión, de una amplia sabiduría adquirida en la contemplación de las cosas y en la búsqueda de su sentido o de su disparate.

EL LENGUAJE DEL DESNUDO

Pero en donde el color obtiene su contenida majestuosidad, su profundo significado, es al insistir en la figura desnuda. El desnudo no es en esta pintura la obra de un pintor «bombero» y festivo que entona con los pinceles un himno rudimentario a la alegría de vivir, sino el resultado de una indagación que se despliega por múltiples itinerarios.

Unas veces, el cuadro entona con los acordes de luces y sombras un canto al estéril triunfo de la carne; la belleza se articula en su espacio vacío de solitaria tristeza y lo llena de luz y de vida, de increíble y sobresaltada poesía. El idioma que habla el desnudo es el de un desafío al tiempo y al silencio, a la incomprensión y a la muerte.

En otras ocasiones, el desnudo es una coordenada más de lo insólito, como si al despojarse de sus ropas el cuerpo humano revelara un enigma nuevo, se demostrara perteneciente a otra especie distinta y la imagen se hace obsesiva y turbadora, se instala en el territorio de las obsesiones.

EL DISCURRIR DEL DIA

Como el día que es su pauta y su escenario, la pintura de Alberto Romero, tiene un discurso que en figuras y en colores, en juegos de la composición y en contrastes de la apariencia, interpreta su mañana, su tarde y su noche; si cada alma es como un mundo, cada imagen es la evidencia de un instante único que nunca se repite, y si lo hace, una vez repetido, ya no es lo mismo.

Por ello, hasta la evocación estereotipada e inconscientemente afectuosa de los retratos de familia que ya no pertenecen a nadie, todos estos cuadros se diferencian en su esfuerzo, plenamente realizado, de fijar una etapa del día, un fragmento de la existencia de su arcano y de su sustancia incomprensible.

Pero, a esta mañana, a esta tarde y a esta noche, o a las horas incomprensibles, domesticadas en el contexto de lo industrial, no las caracteriza la sucesión encadenada, sino la culminación en la más incierta y misteriosa de todas las horas: en el crepúsculo. Una luz de incertidumbre, de indeterminación, entre una tarde que se niega a morir y una noche que no sabe nacer, marca la secreta apoteosis, la ceremonia de las horas encontradas en el vacío del sol que ya no llega a la habitación aún no dormida y de la oscuridad aún no nacida para la que sólo existe el cobijo de los rincones sin nombre.

Y de esta parte del día que no es, de esta hora crepuscular inexistente, tensa, inacabable, Alberto Romero hace su peculiar teoría del tiempo. Fijo el anochecer, queda en el cuadro sin fin y sin principio, con la especie humana y su angustia, como el horror y la belleza que en sus mil rostros estos cuadros convocan.—*RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

Sección bibliográfica

INES DE CASTRO Y MONTHERLANT (*)

Hija bastarda del poderoso señor gallego Pedro Fernández de Castro y de Aldonza Suárez de Valladares, se ignora la fecha y el lugar exactos de nacimiento de Inés de Castro. Llegó a la corte de Portugal hacia 1340, como dama de honor de la futura esposa del príncipe heredero portugués, Constanza de Castilla. Poco después del matrimonio, que se prometía feliz, el infante don Pedro concibió una arrebatadora pasión por doña Inés. lo que obligó a su padre, Alfonso IV, a devolverla a Castilla. Muerta tempranamente Constanza a causa de un mal parto y, por qué no, también de los terribles celos que la acosaban, Pedro hizo regresar a su amante y se entregó totalmente a ella, que le dio varios hijos y con la cual contrajo matrimonio secreto en 1354.

Junto a Inés aparecen sus dos hermanos, Alfonso y Fernando de Castro. El primero, sobre todo, era un intrigante que intentó conseguir la intervención de Portugal en las discordias dinásticas entre Pedro I de Castilla y sus hermanos. Ello y el ascendiente de la dama gallega sobre el heredero sirvieron de base a varios cortesanos para insinuar en el ánimo del rey, Alfonso IV, el peligro existente en una entrega del gobierno en manos de tan absorbente familia. El soberano dio su consentimiento, y en 1355, en Coimbra, aprovechando una ausencia de don Pedro, un grupo de conspiradores asesinó a su esposa. El infante, al saberlo, se rebeló contra su padre, pero pronto se sometió, reservándose la venganza hasta después de muerto el monarca. Fallecido éste poco después, el nuevo rey logró capturar a los verdugos de su amada, que habían huido a Castilla, y los hizo perecer en medio de los más refinados tormentos. Y en

---

(*) Manuel Sito Alba: *Montherlant et l'Espagne. Les sources hispaniques de «La reine morte»*. París, Klincksieck, 1978, 179 pp.

1360, tras declarar que Inés había estado casada en secreto con él, hizo coronar su cadáver y le dio sepultura con toda solemnidad en la iglesia real de Alcobaça.

Esto es lo que la historia cuenta. La literatura, por su parte, no podía ser insensible ante un tema tan fascinante. Más de doscientas obras se han ocupado de doña Inés, descontadas las óperas. Varios motivos accesorios contribuían a hacer aún más atractivo el motivo principal, a saber, el amor entre dos personas de clase diferente, sacrificado en aras de la política. El triste destino de Inés, el conflicto entre padre e hijo, la posición del rey entre la razón de estado y sus sentimientos, los celos legítimos de Constanza, la postura cruel pero patriótica de los consejeros de Alfonso, la cólera ulterior de Pedro, etc., son algunos de esos motivos, tendentes siempre a conseguir que lo narrado trascienda los límites del tiempo y espacio para convertirse en un esquema de pasiones contradictorias universalmente válido.

Ya García de Resende (1470-1536) compone unas *Trovas a morte de doña Inês de Castro,* que vieron la luz en el célebre *Cancioneiro General* o *de Resende* (1516). En 1572 se publican por vez primera *Os Lusiadas,* de Luis de Camoens, cuyo canto tercero consagra para siempre la leyenda de Inés, fijando el escenario de su muerte: el jardín y la fuente que rodean su asesinato. Antonio Ferreira había escrito, hacia 1558, una *Tragedia mui sentida e elegante de doña Inês de Castro,* editada póstumamente en 1587; el conflicto de Alfonso entre su amor de padre y su deber de soberano alcanza en esta obra, también conocida en forma abreviada por *A Castro,* una altura verdaderamente trágica, lo que la hace excepcional en el teatro hispánico del Renacimiento.

Dentro de la literatura castellana, quizá sea *Reinar después de morir,* de Luis Vélez de Guevara, la pieza más sobresaliente sobre el tema. Publicada en Lisboa en 1652, probablemente se basaba en una *Inés de Castro* perdida de Lope de Vega, que tanto influyera en el autor del *Diablo cojuelo.* Don Ramón de la Cruz parodió la leyenda en su sainete *Inesilla la de Pinto,* lo mismo que el atrabiliario Luciano Francisco Comella en su *Doña Inés de Castro* de 1815.

En el siglo XX, las dos aportaciones más brillantes son, sin duda, la de Montherlant, que comentaremos después, y la del poeta modernista portugués Eugenio de Castro (1869-1944), que en su *Constança* de 1900 (cuya traducción española, publicada en Madrid en 1913, llevaba un sugestivo prólogo de Miguel de Unamuno), nos da una visión nueva del asunto, contemplado ahora a través de Constanza de Castilla, la mujer que perdió a su esposo y a su mejor amiga para morir,

también de amor, en plena juventud. La librería A. M. Pereira está llevando a cabo, por cierto, la edición completa y definitiva de las *Obras poéticas* de De Castro; han aparecido ya cinco volúmenes, figurando en el quinto *Constança.*

* * *

El 26 de mayo de 1973 defendía Manuel Sito Alba, ante un tribunal de la Universidad de Madrid, una voluminosa tesis en cuatro tomos titulada *Lo hispánico en «La reine morte», de Henry de Montherlant. Análisis comparado con «Reinar después de morir», de Vélez de Guevara.* La defensa fue cómoda, de eso no cabe duda, pues un resumen de esa tesis, que es el libro editado por Klincksieck que nos ocupa, nos informa cumplidamente de la extraordinaria erudición de Sito Alba sobre el tema, de su admirable información sobre el dramaturgo francés a todos los niveles, de sus poco comunes dotes críticas en el terreno de la literatura comparada, de su facilidad para el análisis de estructuras dramáticas, de la familiaridad sabia de su trato con las fuentes de Montherlant.

Como avisa Pierre Sipriot en el inteligente texto que acompaña al folleto propagandístico de la obra, Sito Alba no se detiene en el estudio comparativo de ambas piezas, sino que acude, para englobarlas a ellas dos y a cuantas obras se han servido de la saga de Inés de Castro, a la incontestable eternidad de la imaginación humana. De ese modo, las raíces imaginarias de *La reine morte* pueden hallarse en la novela «colectiva» (Béroul, Thomas, Gottfried von Strassburg, la obra perdida de Chrétien de Troyes) medieval de *Tristán e Iseo.* De ese modo, dentro del tema «Inés de Castro», común a Vélez de Guevara, a Montherlant y a tantos otros, se encuentran numerosos subtemas más «sustanciales», más «primarios», como el del ave fénix que muere para revivir de sus propias cenizas, presente en el *Roman de la Rose* y también, por qué no, en el mito artúrico del *rey que volverá,* de ese *rex quondam rexque futurus,* como puede leerse en la inscripción apócrifa de su tumba en Avalon. Gilbert Durand, discípulo de Gaston Bachelard, ha escrito un bello libro que se me antoja no es ocioso recomendar aquí, un libro que lleva por título *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (París, Bordas, 1973) y que constituye una estupenda aproximación a la arquetipología general.

La bibliografía (páginas 150-172) tiene una cualidad poco frecuente en las bibliografías al uso en una tesis doctoral: es, además de un repertorio erudito de volúmenes empleados en la redacción de un trabajo científico, una especie de biblioteca. Me explicaré. Los qui-

nientos ochenta y nueve títulos reseñados proceden de los más diversos campos de escritura. *El desafío americano*, de Jean-Jacques Servan-Schreiber, convive con los imprescindibles *Cantares de gesta franceses*, de Martín de Riquer; un artículo de Carlos Sentís sobre *Le Cardinal d'Espagne*, publicado en el diario *A B C*, no tiene inconveniente alguno en aparecer junto al genial estudio de Demerson sobre don Juan Meléndez Valdés. Ello confiere a la bibliografía una agradable sensación de haber sido vivida por Sito Alba, de haberle acompañado aquí y allá como un fiel amigo, sin que las habituales divisiones científicas, tan poco naturales, tan rígidas, hayan sido capaces de echar a pique esa amistad. Como por arte de magia, lo profesoral, sin dejar de serlo, se ha hecho cotidiano. Esto, naturalmente, es susceptible de llevarse a cabo en tesis como la de Manuel Sito, centradas en un tema de literatura comparada. Me hubiera gustado ver cómo habría podido arreglármelas yo para pergeñar una biblioteca más o menos viva en la bibliografía de mi trabajo doctoral, descarnadamente filológico, sobre Euforión de Calcis, el Góngora de la poesía helenística. A veces no es posible, y de veras duele, incurrir en lo autobiográfico, que siempre resulta tan relajante.

El estudio de Sito Alba es tripartito. En la primera parte se analizan los antecedentes próximos y lejanos de *La reine morte*, o, mejor dicho, de Henry de Montherlant en el momento de ponerse a escribir *La reine morte* (que se estrenó, por cierto, en el París ocupado de 1942); las lecturas hispánicas de nuestro autor, sus amistades españolas, su afición a la fiesta de los toros, etc., son elementos decisivos a la hora de la elección, por parte del escritor, de los temas y personajes de su dramaturgia. La segunda parte, núcleo de la tesis, es ya un análisis exhaustivo de la pieza; se estudia la utilización por Montherlant de la obra de Vélez de Guevara, así como los diversos principios constitutivos de *La reine morte:* el lugar, el tiempo, los hechos, las *dramatis personae* y el fondo ideológico. La tercera parte, o conclusión, se encara con los símbolos que componen la leyenda y con su evolución; aquí figuran las alusiones a Tristán e Iseo, vistos a través de la refundición de Joseph Bédier y de un curioso fragmento poético de don Dionis, abuelo histórico de don Pedro (p. 143); por último, Sito Alba se refiere al mito del exilio, de la no-integración, del abandono, como verbo motor de *La reine morte*, y también de la obra y de la vida de Henry de Montherlant.

Extraño debió ser, en su exquisita cortesía, el dramaturgo Montherlant. Ni su vida privada ni su suicidio (el 21 de septiembre de 1972) se erigirán nunca en paradigma de las personas *comme il faut*, por más que su teatro diríase escrito, al menos en su aspecto más super-

ficial, para las mismas gentes que rechazarían sin ambages su andadura vital. Entre líneas podemos percibir, a lo largo de todo el estudio de Sito Alba, un vivo interés por la biografía del autor de *La Maître de Santiago*. Más que en unos escritores, menos tal vez que en otros, la trayectoria biográfica de Montherlant actúa exegéticamente sobre sus obras y sobre los personajes de sus obras. Debo reconocer que a mí nunca me ha fascinado en él ni el hombre ni el literato, pero también debo confesar que *Montherlant et l'Espagne* es un hermoso libro, y que ayuda a penetrar en el mundo de un dramaturgo que eligió a España —una España hecha a la medida de sus deseos— como fuente de inspiración de lo más señalado de su producción literaria.— *LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

LA MUERTE ES UN RETORNO CONFUSO

El médico y escritor Juan Rof Carballo, enredado en las no necesariamente fantasmagóricas entidades de la amistad y la cultura, le ha hecho un buen prólogo a la novela de José Luis Acquaroni *Copa de sombra*.

Con un preliminar de categoría teórica como el de Rof Carballo ocurre que se completa el círculo de la obra de arte —en este caso de la novela—, por venir ya dadas casi todas las claves y resueltos la mayoría de los problematismos. El lector común lo agradece. Pero a mí, como crítico o recensionista, me crea conflictos, sobre todo si el prólogo está bien y representa un trabajo minucioso. El acuerdo, la repetición, la confirmación de que la novela de Acquaroni *es eso*, y no hay razones evidentes ni tiempo para acordar otra exégesis, me hacen entrar en el aburrido terreno de la obviedad.

A veces que una buena novela, con premios, carezca de extensa crítica y de la debida resonancia puede explicarse muy bien por el contrafuerte del prólogo, que es una especie de desfloración donde ya nadie quiere medir sus armas —armas de oficio y rutina, por supuesto—, ni cabe la posibilidad de acceder a ningún tipo de virginidad, salvo la de contar y recontar las cabezas de un rebaño cuyo número exacto, casi exacto, se conoce con antelación. Es la «ofensividad» del prólogo compuesto con amor y razón. Si la novela de Acquaroni, con el tiempo, se hace materia imprescindible en la textura histórica de la novelística, todos los prólogos serán pocos y la obviedad

quedaría batida. Pero de momento *Copa de sombra* (*) permanece en el área de la novedad editorial, y el prólogo de Rof Carballo, *Astrolabio de los sueños*, que éste es su título, llena con exceso el deprimido y escasamente ambicioso camino de la reseña literaria, de la noticia bibliográfica, que es lo que yo trato de hacer sin la menor ilusión.

Lo confieso sin remilgos: la vastedad teorética de Rof Carballo, con implicaciones de Lukács, Goldmann, Joyce, el marxismo, el estructuralismo, el psicoanálisis, me causa complejo, es decir, que la puja en la apreciación de *Copa de sombra* no se puede llevar más lejos. No se puede decir que se trate de una desmesura. No hablo tampoco en términos impugnativos. Y por tanto ante una hipotética desmesura nada justifica que se crea uno en la obligación de asestar los prismáticos al revés y nutrir la alacena egocéntrica con la minimización. Tampoco es por ahí. Váyanse viendo los conflictos inherentes a un introito de ánimo ensayístico.

Desde esta perspectiva no caben en la presunta reseña que he de hacer ni la «faena de aliño» ni la aceptación del reto. Entonces sería yo el autor de la desmesura sin paliativos. Menos mal que Rof Carballo es médico psicoanalista y siempre se puede ir hacia él con la neurosis en la mano. Siempre pensé que era un disparate de ferroviario sin posibilidades lo que decía mi padre: «Yo los prólogos me los salto.» A mí me habría traído cuenta saltarme el prólogo de Rof. Pero ya he caído en la trampa y no sé verdaderamente qué hacer con la novela de José Luis Acquaroni que, aparte de excelente narrador con bien depurados aromas clasicistas, es amigo mío, es paisano, y una de esas personas con las que a ratos me he sentido identificado en su actitud vital de renuncia y serenidad. Mejor dicho, en su «desactitud» vital, porque he visto en muchas ocasiones a José Luis Acquaroni arrastrando sus —podríamos llamarle— «deficiencias» físicas, sus problemas de nervios controlados, su exangüidad elegante, su incapacidad para una copa, para el tabaco, para vivir de una manera en cierto modo «descontrolada» (lo cual nunca fue obstáculo para embarcarse en correrías de coche, él al volante, durante horas, y amigos escritores, más o menos solteros o que descansaban durante un fin de semana de sus mujeres para rendir las últimas pleitesías a las maravillosas turbiedades de la «bohemia dorada», entre los que recuerdo a Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, Luis Feria y algunos otros, gastándose bromas de mayor o menor ingenio, ahora todas graciosas y «necesarias», según la demanda del ciclo vital y,

(*) Cupsa Editorial. Madrid, 1977.

sobre todo, según que mi recuerdo llega mitificado por el crotorar de las cigüeñas de Cáceres, en el calor de la piedra romano-árabe-visigótica, ese poema surrealista que se quería hacer con el tenebroso aljibe moro, esa busca nocturna de la imposible puta extremeña de antaño, machacada en la teocracia más rigurosa, y el escándalo que luego se originó porque por lo visto nos equivocamos de casa y fuimos recibidos a correazo limpio entre gritos desesperados de una mujer y llanto de niños, en una imagen esperpéntica y onerosa entre casas de adobe y una bombilla amarillenta que no conseguía alumbrar la suma de los errores cometidos, y en esto no fuimos más astutos que los enviados especiales del monárquico y ultraconservador diario *ABC* y del catoliquísimo diario *Ya*, que cargaron el coche de cocacolas y ginebra y se fueron a Mérida, donde su olfato les indicaba la presencia del rural desahogo sexual).

Y la imagen físicamente atribulada, renunciante y bien asimilada de Acquaroni, como es lógico en una novelista de coordenadas autobiográficas, se transparenta en *Copa de sombra*, la cual responde a la constante inmarcesible de «en busca del tiempo perdido», a la constante de la maduración y el retorno. Proust en realidad cometió un atropello cuando designó en términos concretos esta función. Porque no hay novela —e incluyo sin vacilar las de ciencia-ficción y fantásticas— que escape al determinismo de la búsqueda del tiempo perdido, el tiempo ido, el pasado personal. Las novelas se pueden llamar, intitular, de cualquier manera, pero todas son *En busca del tiempo perdido.*

A mí me cuesta ya mucho trabajo escribir notas sobre novela. Sencillamente: tiendo a enredarme en los problemas formales del género, en sus formidables convenciones y contradicciones, las dificultades del «punto de vista», los problemas de la mezcla entre realidad y ficción, las implicaciones y condicionantes del autor en la trama, la manera generalmente artificiosa en que se trata de aislar los aconteceres y, en pocas palabras, la enorme falsedad que comporta esa reelaboración de la realidad, «independiente», con órdenes propios de valores, en que finalmente ha de convertirse la «obra de arte».

Poco a poco he llegado a la conclusión de que el punto de vista narrativo no se puede trascender (exceder, mejor) a sí mismo. Las leyes que imperan en la concepción individual de la vida y del mundo deben imperar en la estructura y pretensiones de la novela, lo cual querría decir, de aceptarse la propuesta (y esto de la aceptación es muy dudoso), que la novela no tiene razón de ser o, en todo caso, no tendría razón de ser el calificativo formal, y así pasaríamos —de

hecho se está pasando—a la narración autobiográfica y a la visión condicionada por las peculiaridades insalvables del «punto de vista».

Copa de sombra, a fuer de novela y con ligeros acopios en el tradicionalismo asociativo de la ficción, en lo sustantivo, se halla dentro de la línea que acabo vagamente de propugnar. Medularmente, la novela de Acquaroni, una vez descarnada, se refiere a la constante del retorno, a la ineludible profundización del pasado, a la mítica de la patria perdida de la infancia o la juventud, cuando ya las expectativas de vida han cumplido sus ciclos más evidentes. Y para esto no es absolutamente necesario alcanzar el umbral de la vejez: basta perder la juventud, basta cierta distancia para entender con desasosiego que nuestra «inocua», «aburrida» y «despreciable» vida anterior es la única que verdaderamente puede sustentar un pensamiento serio y auténtico. La infancia burguesa, los soles marinos, las tinajas, el fogón, una abuela, una comida casera, un emocionado homenaje a los republicanos pobres fusilados en la guerra civil, la morosa carga evocativa y reflexiva, la acción casi de palimpsesto, la ternura exasperada que late en el fondo de la displicencia dictada por la cultura estoica, la capacidad demostrada para la muerte —para a bien morir con orden y sin desmelenamiento—, la sopa de la niñez, los jazmines nocturnos, son algunos de los aspectos, en enumeración caótica pero significativa, que nutren la «copa de sombra» (*Con la copa de sombra bien colmada*, cita de Antonio Machado al frente del libro), un recipiente de decadencia, testamentario, en efecto, y que a la par se ilumina apurándolo.

«Somos una desvaída primavera y un gastado otoño sin pisadas en que reconocernos ni azogue en que poder mirarnos el rostro. Sólo prevalece la corta muerte diaria que nos muda y nos demuda». *Copa de sombra* es, en primer término, la lucha por la identidad humana y por la única religión que nos es dada: la de combatir la fugacidad y el caos del sumidero. — *EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-11).*

LEOPOLDO PANERO: DIMENSION TOTAL

Por primera vez tenemos a nuestro alcance la obra completa de Leopoldo Panero (*). La labor ardua de reunir y organizar los materiales se debe al hijo del poeta, Juan Luis Panero, quien había ya antes publicado el volumen *Poesía 1932-1960*, hace tiempo agotado. De lo

(*) Leopoldo Panero: *Obra completa* (dos volúmenes). Editora Nacional, Madrid, 1975.

que ahora se nos ofrece, las primeras 450 páginas habían aparecido en este volumen. Las doscientas páginas restantes están dedicadas a «poemas inéditos» (publicados previamente en revistas, pero no recogidos en libro), «poemas póstumos» (sólo existentes en manuscrito hasta hace poco) y «versiones poéticas» de varios autores ingleses, norteamericanos y franceses. Todo el segundo volumen, dedicado a la prosa, está compuesto de material hasta ahora disperso en revistas. Por su parte, la Editora Nacional ha hecho una labor encomiable de impresión y cuidada encuadernación.

Un estudio completo de la obra de Panero queda fuera de lugar aquí. Pero ésta es una buena oportunidad para echar un breve vistazo general. Mucho nuevo se podría decir a pesar de los excelentes trabajos que reunía la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en su número extraordinario sobre Panero, 187-88 de 1965, así como de otros estudios que han ido apareciendo después. En la edición que ahora se nos ha ofrecido, se ve mejor que nunca hasta ahora la evolución y crecimiento de una obra poética que sólo ha sido superada en intensidad por Miguel Hernández y en amplitud y calidad por Luis Rosales dentro de la generación que surgió en torno al 36. Durante mucho tiempo se había dejado a Panero más bien arrinconado. Quizá la razón fuera lo poco que publicó en vida en forma de libro, tan sólo *Escrito a cada instante* (1949) y *Canto personal* (1953). Todo el resto iba quedando desparramado en las páginas efímeras de numerosas revistas, de las cuales casi ninguna sigue publicándose hoy. Este mismo hecho nos hace sospechar, por un momento, que le faltaba a Panero un sentido de misión poética dentro de su generación. Decimos por un momento, pues la duda queda difuminada al releer muchos de estos poemas y al observar su marcha panorámica general; éstos sólo pueden ser fruto de una verdadera y destacada vocación poética. En cuanto a su proyección exterior, diremos (valga el dato personal) que Panero fue uno de nuestros ídolos poéticos de la juventud.

Los primeros poemas de Panero tienen todos los defectos y todo el frescor primerizo de un poeta joven. Panero no se reveló desde el principio el poeta genial que más tarde sería. Fallan versos y metáforas, hay juegos de palabras facilones, peca de gongorismo barroco, es a menudo prosaico. Tenemos que esperar hasta poemas como «Por el centro del día» (I, 50, último de sus *Primeros poemas,* distanciado del primero de ellos por siete años) para encontrar maestría en el uso del verso libre extenso de amplias resonancias (el que Aleixandre usara muchos años antes para *La destrucción o el amor).* Panero crea en este poema una atmósfera intimista, acogedora, transparente. Es el preludio más adecuado para «La estancia vacía» (I, 55-94), que a mi

parecer es su mejor poema. Se publica en 1944 (Panero tenía entonces treinta y cinco años), tras haber trabajado en él cinco años. El poeta puede echar un vistazo atrás en búsqueda de «su tiempo perdido»: los paisajes de su infancia y adolescencia, su vida interior, su inocencia perdida, las personas cercanas a su pasado —especialmente su madre—, la presencia de Dios en esos años, éstos son los temas que llenan y dan cohesión al poema. El verso blanco de arte menor y varios sonetos intercalados son vehículo y cauce poético apropiados para este tipo de creación poética.

El cuerpo más amplio de su obra está formado por *Versos del Guadarrama, Escrito a cada instante* y *Canto personal.* Del primero, a pesar de sus fuertes ecos machadianos, que el poeta reconoció honradamente, podemos decir que contiene poemas destacados como «Por donde van las águilas» (I, 108) y «Un pino del Guadarrama» (I, 125) e incluso magistrales como «Sola tú» (I, 110). Tanto en esta colección como en *Escrito a cada instante,* Panero hace uso hábil del soneto, composición en la que sobresale en ocasiones como artesano destacado. Queremos resaltar el valor de «A mis hermanas» (I, 180) y animar al lector a que lea el análisis tan acertado que de él hizo Luis Rosales en un artículo aparecido en el número de *Cuadernos Hispanoamericanos* antes citado.

En estos poemas vemos desfilar los temas ya indicados, más otros nuevos. El paisaje es omnipresente: Astorga, León, San Sebastián, el Guadarrama aparecen una y otra vez bajo mil reencarnaciones, en alusiones indirectas unas veces, nombrando lugares y situaciones otras. Pocas veces se nos ofrece este paisaje como algo exterior y frío; casi siempre está en una relación comunicante y emocional con el poeta. Y es que el poeta mismo y su intimidad es otro de los focos vivos que se encarna en un poema tras otro. Su familia inmediata —y especialmente su hermano Juan, muerto en la guerra civil— es también tema céntrico de estos poemas. Yendo aún más lejos, el imán último de su preocupación creativa y personal son Dios y su propia vida espiritual. Finalmente, dedica poemas impresionantemente bellos a otros poetas como García Lorca en «España hasta los huesos» (I, 199-207) y el que escribe para César Vallejo (I, 162). Los dos preludian su poema tan polémico, *Canto personal.*

Canto personal (1953) es una respuesta a *Canto general* (1950), de Pablo Neruda. Está lleno de fuego, de honor herido, de ira difícilmente contenida a veces. Sin duda, el libro de Neruda cayó como una bomba inesperada en la España de los años cincuenta, que empezaba a abrirse tímidamente al exterior tras una época de tinieblas intelectuales y políticas. Mucho se ha alabado el poema de Panero

(además del Premio Nacional de Poesía que recibió) como una defensa apasionada de lo que Neruda atacaba y como una llamada de hermano a hermano al poeta chileno para que volviera al «redil». Se han exaltado incluso sus valores literarios. Sin embargo, el poema tiene los mismos o similares defectos que critica en Neruda (defectos del poeta chileno que otros críticos objetivos han hecho notar). No cabe duda que hay en Neruda demasiada política y sermonismo social desprovistos de lirismo en numerosos pasajes; hay incluso demasiado extremismo y poca objetividad en ciertos puntos. Todo esto es aún más cierto del poema de Panero; hay pasajes que implican e incluso postulan abiertamente tomas de posición político-sociales en favor de un régimen que no tenía defensa; hay pasajes que tratan de vindicar una España que pertenece más a los sueños triunfalistas de siglos pasados que a la visión crítica que se inició en nuestra generación del 98. El poema falla decididamente, queda fijado en un tiempo y circunstancia específicos. Hoy día apenas ganaría lectores a Panero, mientras que *Canto general*, de Neruda, sigue y seguirá atrayendo a las masas, incluso por sus pasajes políticos (lo cual no pretende justificar esos pasajes que tanto el crítico como el intelectual tenderán a rechazar). Hay también otros poemas que caen dentro de la temática presentada en *Canto personal*, testimonio y fruto de su propio viaje por América. Repetidas veces observamos que están vacíos del verdadero contenido que esperaríamos de ellos; no se ve en ellos la América desgarrada y doliente; busca más bien proyectar una imagen triunfalista respecto a la comunicación —en el presente y en el pasado— entre España e Hispanoamérica. En todo caso, yo no los incluiría entre sus poemas más conseguidos. Cuando la poesía no es auténtica y vital —como la que Panero sabe escribir sobre su propia vida y la proyección de su circunstancia inmediata en su personalidad— corre el peligro de convertirse en un ejercicio vacío de formulismos poéticos. Con esto no queremos condenar todos sus poemas de tema americano; pero en su conjunto dejan mucho que desear.

Las secciones nuevas de estas obras completas nos ofrecen algunas sorpresas gratas. En *Poemas inéditos* se recogen los que fueron apareciendo en diversas revistas entre 1940 y 1962, el año de su muerte. La mayor parte de ellos merecían haberse publicado antes. Algunos de ellos son magistrales y deben colocarse entre los mejores de Panero. En particular, quiero destacar «Virgen que el sol más pura» (I, 498) (compuesto para el Año Mariano de 1951), que a mi parecer es uno de los poemas religiosos más acabados de nuestra poesía del siglo XX. «A la catedral de León» (I, 467) y «Canto al

Teleno» (I, 485) son también poemas en los que se ve el refinado arte sonetista de Panero. Lo mismo podríamos decir de la mayoría de sus *Poemas póstumos*, algunos de los cuales aparecieron en lugares dispersos tras la muerte del poeta. Quizá el más impresionante de todos ellos sea «Como en los perros» (I, 515), que escribió Panero la mañana del día de su muerte. El tono, las metáforas, la urgencia de su brevedad parecen indicar que ése era su testamento a sus lectores. Muchos de los poemas restantes no están fechados, pero la mayoría parecen haber sido compuestos en su época madura.

La última sección está dedicada a versiones de poemas del inglés (Wordsworth, Shelley, Keats, Yeats, Eliot) y del francés (Villon y Ronsard). La traducción-versión-adaptación —los términos y conceptos varían considerablemente— de poemas de lenguas extranjeras es un arte sumamente difícil. En España ha estado muy abandonado y desprestigiado. Y, digámoslo pronta y claramente, las versiones de Panero son decididamente fallidas, en muchos casos inaceptables (estamos en claro desacuerdo con Juan Luis Panero y José María Valverde, que opinan lo contrario). No es éste el lugar para defender nuestra posición detalladamente, pero sí ofreceremos datos concretos. Digamos antes que nuestros modelos de versiones poéticas son las de Juan Ramón Jiménez en español (aquellas que hiciera con su esposa del inmortal bengalí Rabindranath Tagore) y las de Pound, Eliot y Robert Lowell en inglés. Yendo a un terreno más específico, diremos que Panero, en su versión del *Mont Blanc* de Shelley, crea otro poema que tiene muy poco que ver con el original en calidad, expresión e incluso contenido poéticos. Cambia sustancialmente el tono, ritmo, versificación, fluidez, atmósfera y hasta sus conceptos básicos. Mal se hubiera avenido Shelley a que tradujeran «The everlasting universe of things / Flows through the mind...» por «La *eternidad* que fluye cual la *savia en las rosas* / pasa a través del *alma...*» (I, 619). Los conceptos que hemos subrayado tienen un sentido radicalmente diferente en Panero del que hubieran tenido en el mundo filosófico-poético de Shelley. El uso que hace Panero de ellos tiende a cristianizar y endulzar lo que en realidad es un himno pagano y ateo, robusto, triunfalista a un universo salvajemente primitivo que elude incluso la presencia del hombre. Aún así, estos poemas tienen su lugar en esta colección. Independientemente de su cualidad como versiones, sí que nos indican el gusto de Panero por la poesía extranjera de calidad suprema. Nos ofrecen también claras pistas para estudiar la huella de estos poetas en Panero, huella que habíamos venido barruntando a lo largo de nuestra lectura.

Del segundo volumen de estas obras completas podemos afirmar que es de interés valioso para el crítico literario y para el que quiera observar con Panero la marcha de la producción poética dentro de España entre 1940 y 1959. La primera parte (pp. 1 a 332) contiene reseñas de libros de poesía y algunas conferencias y artículos sobre diversos poetas. Como comentarios más o menos orientadores tienen su interés, pero como crítica literaria y analítica su valor es limitado. La misma brevedad de estas reseñas puede explicar las generalidades de su comentarios. Insiste más en la presentación temática que en el análisis de los contenidos y expresión poéticas. A veces su estilo cae en un esteticismo que elude la necesidad de concisión y exactitud en una reseña. La segunda parte de este volumen (páginas 333-503) contiene algunos artículos y más reseñas de obras de tipo general y narrativo. De nuevo, aunque su valor sea a veces incierto, tienen un claro interés, pues en ellas, a la larga, nos va dejando ver Panero sus preferencias literarias, sus ideas estéticas, sus relaciones y amistades con otros escritores. En definitiva, estos trabajos en prosa merecían ampliamente el volumen que se les ha dedicado y, después de todo, forman una parte integrante de su obra literaria.



Echando un vistazo de conjunto, deberemos concluir que la obra de Panero tiene numerosos altibajos. De entre sus poemas, una buena parte igualan o en algunos casos superan lo que otros poetas de su generación escribieron. Muchos de sus poemas deben colocarse entre los más selectos de nuestra poesía moderna. Se impone, sin duda, la necesidad de estudios más amplios y desde varios puntos de vista para ir estableciendo las diversas categorías poéticas dentro de la obra de Panero.

Incluso desde el punto de vista formal, podríamos ofrecer varias sugerencias para ediciones sucesivas: vendría bien un índice alfabético de títulos al final del primer volumen, así como un índice de conceptos y nombres propios para el segundo. Sería valiosa la adición de notas a pie de página aclarando referencias y alusiones menos claras. Finalmente, valdría la pena ampliar los datos biográficos y bibliográficos del primer volumen. En todo caso, son muchas las virtudes, la encomiable labor de edición de estas obras poéticas, y mucha la belleza poética que se contiene en estos dos volúmenes. No pocos serán los que se beneficien de ello.—*ANGEL CAPELLAN GONZALO (46-23, 88th Street, ELMHURST, N. Y. 11373, USA).*

«DISIDENCIAS»: LA DESTRUCCION DE UNA IDENTIDAD

«Nuestra identidad siempre es un caso de identidad equivocada», señala Norman Brown. La historia, pasión y muerte de esa identidad es lo que consagra y celebra *Disidencias,* de Juan Goytisolo (*).

Falsa identidad: de España, de una concepción de la literatura y de una biografía (la del autor), son la materia apasionada de estos ensayos, que se convierten también en una confesión: la pasión por España, la pasión por la literatura.

Los ensayos de las dos primeras partes del texto son el ejemplo de las consecuencias que una concepción del sujeto y la cultura como realidades monolíticas, no escindidas, no diversas, no vividas en una oposición creadora, pueden hacer de un país y de un pueblo. Una inteligencia vacía: no crítica. Un cuerpo desexualizado: frígido.

Rompe Goytisolo con un concepto de identidad que ya Freud había revelado, producto de la moral burguesa: rapiña y propiedad; que separa tajantemente yo - no yo, adentro - afuera, mío - tuyo, para construirse alienado en un yo coherente y homogéneo. Un yo que sólo quiere buscarse a sí mismo, sin tener conciencia de que el encuentro consigo mismo es el encuentro con los otros incorporados. Discurso razonante, que, por extensión, llega a la paranoia y de ella al fascismo, dado que su razón de ser es la lucha contra el enemigo, la lucha contra el otro.

Identidad que es chatura, nivelación que no integra nada nuevo, «moi» ortopédico del que habla Lacan. Frente a él, el «je» que surge de la lucha, de un trabajo con uno mismo, en que se asumen las fisuras sin rellenarlas, diversidad, equilibrio inestable: vida.

La lucidez crítica, el manejo de un *corpus* literario y lingüístico y la pasión de lo que se ha escrito y vivido en el propio cuerpo son los instrumentos de análisis con los que Goytisolo nos sorprende en una vivificante lectura de escritores españoles y latinoamericanos. Análisis que no separa al escritor en la soledad de su creación, sino que lo funde en la compañía (a veces, insólita: Fernando de Rojas-Sade) de lo que sólo puede hacerlo más suyo y más de los otros: el resto de la creación literaria. Intertextualidad que nunca se agota en la lectura comparada.

El primer conjunto de ensayos responde a una triple intención: mostrar cómo la libre sensualidad de la España medieval introducida

(*) Juan Goytisolo: *Disidencias.* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1977, 346 pp.

por los moros, aceptada y vivida por judíos y cristianos en una convivencia generalmente pacífica durante varios siglos, es negada y destruida a partir del reinado de los Reyes Católicos. Proceso que lleva a transformar el cuerpo sexuado del hombre en un tabú, e implícita, la pérdida de una inteligencia crítica para refugiarse en un fanatismo religioso, político y social.

En segundo lugar señala los prejuicios y el carácter dogmático de los estudios históricos, que no reconocen en la búsqueda de la «esencia» hispánica lo que significó el encuentro y el desarrollo de la cultura musulmana. Sólo observa una excepción brillante, a la que rinde homenaje: el historiador Américo Castro, cuyo pensamiento hace más comprensiva y justa la fundamental influencia de esta cultura en la vida de la Edad Media española. Goytisolo se adhiere fuertemente a estas tesis para desmentir una versión oficial de la historia, demasiado preocupada por la «pureza de sangre».

Por último, al estudiar los escritores de los siglos XV, XVI y XVII españoles: Fernando de Rojas, Francisco Delicado, María de Zayas y Quevedo, nos revela la permanencia más o menos soterrada de un erotismo, que obligado a negarse y esconderse, va preparando lentamente sus hogueras.

Un grito de horror desesperado, en Fernando de Rojas; fresco y espontáneo, en Francisco Delicado; codificado, cruel y feminista, en María de Zayas, para llegar a ser una ceremonia fúnebre y escatológica en Quevedo.

El ensayo más brillante de esta primera parte es el referido a *La Celestina,* de F. de Rojas. Goytisolo hace en él un despliegue crítico basado en diversas fuentes, descubriendo un diálogo intertextual entre Sade y Rojas que impulsa a una relectura de la obra y confirma su forma de estar presente en nuestra cultura contemporánea a través de diversos niveles del discurso, como sólo Góngora y después Cervantes supieron estar vivos para la vanguardia.

Nos hubiera gustado que Goytisolo desarrollara la realidad social en que se inscribe la obra, tomando algunos aspectos de los trabajos de José A. Maravall que resultan imprescindibles para comprender lo que el autor denomina «la rebeldía del signo cuerpo».

Ese estrechamiento de territorio —espacio físico y espacio corporal— que progresivamente sufre Rojas, no sólo por judío converso, como señala el autor, sino también por vivir en la caótica sociedad española del siglo XV, hace que transforme radicalmente la visión del «signo cuerpo» y también la del tiempo. Lo cual lleva a esa creación desafiante y subversiva, plena de modernidad, que es *La Celestina.*

El espacio - cuerpo de *La Celestina* se estrecha como ese embudo dantesco que cada vez se sumerge en una noche más negra. Incluso la muerte no sobreviene en ningún territorio que nos acoja. «Desterritorialidad» que se vuelve más demoníaca, los personajes quedan reducidos a esa oscuridad solitaria y secreta del cuerpo que se expone, consumiéndose.

Tiempo y espacio. Rojas, en el texto, realiza la apoteosis desgarrada del tiempo más moderno: el presente.

Frente al orden jerárquico unitario de los siglos anteriores, que se deslizan en un *continuum* temporal sacralizado, en que el futuro es certeza de eternidad, Rojas nos ofrece un tiempo secularizado, discontinuo, cuya única certeza es un presente avaricioso, intenso y caótico, en que el amor pasión se consume entre el dinero y el reloj.

Prisioneros del presente, que es el único que permite vivir el frenesí de la pasión: la consumación del cuerpo. Segregados del espacio y la luz. Roto el pasado, negado el futuro, la sociedad de la tragedia de Calisto y Melibea se exorcisa con ferocidad en el encuentro de los cuerpos. Confesión de soledad y vacío, pesimismo absoluto, sí, pero también denuncia de un cuerpo que quiere ser sujeto del derecho a su goce: conjunción de un tiempo y un espacio, permanencia y no sólo disolución.

En el fino análisis de *La lozana andaluza,* de Francisco Delicado, o en el de las novelas italianizantes de María de Zayas, como en Quevedo o en Rojas, Goytisolo siempre nos revela «esa aguda espina dorada» que es su preocupación ética y estética por España y por su literatura. Desmitificando conductas, apreciaciones críticas y todo aquello que esclerosó y puso límites a un análisis más objetivo, exigiendo instrumentos más idóneos, de acuerdo al desarrollo de la crítica actual en el área literaria o histórica, el autor muestra su obsesión moral por liquidar los fastos de la retórica académica. Cómplices de la mentira o inocencia inexcusable, nos transmitían una imagen anémica o poderosa de la sutil o burda ideología de «España - Una - Grande - Libre».

Esta voluntad de destruir o sabotear lo «oficial» y «académico» lo lleva muchas veces a posturas que hablan de la ceguera de la pasión y no de la realidad del objeto a interpretar.

Es así que su insistencia en ese páramo español de cinco siglos, desde la expulsión de moros y judíos, hace que pierda efectividad la denuncia y la indignación de aquellos hechos que sí se fundamentan en una realidad y no en los absolutos de la negación.

Pero fundamentalmente las palabras de Goytisolo se escriben revelando aquellas voces marginadas o negadas por el desafío de hacer

vivir al cuerpo la voz de su goce y no la única «lícita» y «dignificante»: la de su capacidad reproductora. O por la misma causa «vergonzante» los críticos celebran la maravilla del barroco quevediano, pero no su casa, sus pedos, su culo-cara, sudor, semen y heces, que nos remiten al esplendor, no a la miseria de un cuerpo vivo. Y a ese cuerpo vivo que late en el barroco: sol-excrementos, imágenes que, como indica Octavio Paz, están «poseídas por la avidez, la rabia y la gloria de la muerte».

Pero hay otras visiones en esos juegos desesperados de contradicción, oposición y agudeza, donde la forma se inflama: la «coprofilia de Quevedo traduce la protesta de un cuerpo que rehúsa la condición de "glorioso" y asume provocativamente su inmunda culpabilidad», señala Goytisolo.

En la segunda parte de los ensayos, Goytisolo estudia ciertas obras de la narrativa latinoamericana, en donde se manifiesta cuáles son sus preocupaciones respecto de lo que es y debe ser la crítica y el texto literario.

Frente a la agonía temática y a la imposibilidad por agotamiento de la estructura del realismo decimonónico, la literatura se sumerge en lo que es su objeto: el lenguaje.

Apoyado en los estudios lingüísticos y literarios de los formalistas rusos, del Círculo de Viena y del estructuralismo francés —Barthes, Todorov, Venveniste—, nos remite a una teoría donde el lenguaje brilla enceguecedor, todavía lejos, como pretenden algunos milenaristas transnochados, de su holocausto: «Digámoslo bien claro: en el mundo capitalista actual no hay temas virulentos o audaces; el lenguaje y sólo el lenguaje puede ser subversivo.»

La tiranía del lenguaje, que fue siempre la dolorida-alegría del escritor, toma en Goytisolo, como en otros escritores contemporáneos, una conciencia que es arrebato: el cuerpo de las palabras se sodomiza, se hiere, se acaricia, se sabotea, hasta lograr su vacío o su más desafiante carnalidad.

Por tanto, va a ser la vanguardia y sus formas más experimentales las que lo seducen; de ahí su acercamiento a las obras de Octavio Paz, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, José Lezama Lima: escritores latinoamericanos que han apostado, no siempre con la misma calidad, a la traición de un lenguaje heredado. Esa seducción por el lenguaje que se destruye, que se esquizofreniza, que vive en un permanente presente que lo consume, pero nunca en la inmovilidad agónica del código «familiar», es una postura crítica que es también moral e ideológica, cuyo ejemplo más claro es la novela del propio escritor: *Juan sin Tierra.*

Etica, porque destruye la moral judeo-cristiana, fundamentalmente esa letra reseca de catecismo cuya literalidad nos persigue por siglos y de cuya violación nuestro mejor espíritu liberal hace paternalismo.

Ideológica, porque es todavía el lenguaje refugio del poder que domina, donde las gramáticas son codiciadas por la cantidad de normas y no por la belleza de la evolución de sus estructuras, de un habla - lengua que permanentemente se modifica.

Nuevamente, en esta segunda parte, transforma las obras literarias en un cuerpo de vasos comunicantes, en donde unas abrevan en otras: Don Quijote llama a los *Tres Tristes Tigres,* de Cabrera Infante, como en el episodio de los leones les exigía el encuentro y la lucha. Aquí, la realidad no defrauda; hay encuentro, y, si bien triunfa Don Quijote, la mayor gloria la lleva el reto y el encuentro de las literaturas. Góngora y Cervantes, siempre presentes en esa intertextualidad creadora.

Por último, señala lo que para él es una característica esencial de la literatura contemporánea: «radica precisamente en la supresión de las aduanas y fronteras establecidas entre los géneros clásicos en favor de una producción textual descondicionada que los englobe y, a su vez, los anule: textos que sean a un tiempo crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura y, por consiguiente, capaces de continuar en sí mismos la posibilidad de una lectura simultáneamente poética, crítica, narrativa».

Un ejemplo de estos diferentes niveles de lectura que posee un mismo texto serían *Conjunciones y disyunciones* o el *Mono gramático,* de Octavio Paz. Textos brillantes y multifacéticos que han captado la escritura de Goytisolo, en esa «apropiación desvergonzada» de ciertos escritores que él mismo confiesa en la introducción a sus ensayos.

En el ensayo *La novela española contemporánea,* Goytisolo se encierra en el laberinto de esas generalmente falsas dicotomías: literatura o vida, literatura o sociedad, literatura o realidad. Conceptos que a veces nos permiten operar con utilidad en un plano didáctico para caracterizar determinados hechos o situaciones literarias, pero, al igual que con el problema del realismo, la exigencia y la exactitud que algunos pretenden muestran la voluntad de petrificar la realidad y la literatura.

Más esclarecedor e idóneo sería señalar cuál es el concepto de realidad con que se maneja cada siglo, cómo se opera su evolución, qué integra y qué desaparece.

Si hasta la ciencia física se conmueve y actúa de acuerdo al inquietante principio de incertidumbre de Heisemberg, los críticos y los escritores siguen mordiéndose la cola.

Goytisolo parte de dos supuestos para enfocar estos problemas: «Cuando la vida entra en la literatura, se convierte a su vez en literatura y hay que juzgarla como tal.»

En el segundo expresa: «Toda obra literaria obedece en principio a dos coordenadas: la de la realidad histórico-social en que surge y la de las leyes evolutivas de su propio género.»

La justeza de estos dos supuestos entra en contradicción con su propio análisis de «la novela española del medio siglo», especialmente cuando el propio Goytisolo explica y justifica el papel que él tuvo en el desarrollo de la misma. Allí se mezcla vida, literatura, momento histórico-social...; difícil es tomar distancia cuando uno es centro oscilante de la misma.

«La lectura cervantina de *Tres Tristes Tigres* es otro momento gozoso de estos ensayos. Palabra lúdica y creadora que nos descubre la capacidad crítica de Cervantes, cuyo referente no es sólo el propio texto, sino todas las formas literarias que lo integran. Zona que la crítica ha velado de sombras más o menos conscientes frente a una creación que escapa e insulta la normatividad que una época y un género literario imponen.

La polivalencia intertextual del *Quijote* que opera en los más diversos niveles de la novela es la que le otorga su mayor modernidad, su más acusada singularidad: «El *Quijote* es, simultáneamente, crítica y creación, escritura e interrogación acerca de la escritura, texto que se construye sin dejar de ponerse nunca el mismo en tela de juicio.»

Diálogo, triálogo textual, que Cervantes lleva en el *Quijote* hasta el espacio más íntimo, a su adentro más entrañable, en esa creación y descreación lúdica de su verbo especular.

Por ello es que este texto de ruptura ha sido el más traicionado (en el sentido de J. Kristeva) por la literatura de vanguardia; ejemplo de esa traición fecunda es para Goytisolo *Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante.

Nos apartamos de Goytisolo cuando al acercarse a esos *Tres Tristes Tigres* cervantinos, o *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy, ve en ellos esa rotundidad plural que las mejores obras encierran. Con Cabrera Infante como con Sarduy, alcanza la novela la vanguardia un momento, sin duda, feliz en ese viaje experimental que toda buena literatura realiza. Pero no todas las búsquedas de

la vanguardia, luces que se queman con ferocidad, al estructurarse en el espacio textual, pasan a ser gran literatura.

Estos escritores quizá estén entre los vanguardistas más furiosos, de un nihilismo en que se juega la destrucción de su propio arte y talento, pero todavía en ellos, a diferencia de Lezama Lima o del propio Goytisolo, el lenguaje que se suicida, no se recobra, en un cuerpo luminoso.

En ambos hay ese erotismo gozoso por la carnalidad de las frases, por el «pastiche», por una literatura que se hace de cultura hasta llevarla a su disolución. «Suerte de matar», especialmente en Sarduy, que se desliza hacia el límite de una inutilidad que nunca vive el espanto, la alegría o la confirmación del abismo. Juego erótico que no lleva a la consumación del cuerpo, que se pierde en las delicias de los juegos preparatorios.

El lector lucha amorosamente con ese lenguaje que se escamotea, que se problematiza, tropieza, cae, recobra una pieza del rompecabezas o la pierde definitivamente. Al finalizar la lectura, la sensación es de haber disfrutado los malabarismos del *bricoleur* como artesano del «desperdicio» y no como recreador del mismo.

En *Tres Tristes Tigres* la intertextualidad no siempre es creación valiosa y sí muchas veces puro ingenio: el cuerpo de las palabras se estremece, pero no alcanza el espasmo. Quizá porque hay en el novelista un miedo a la creación y una voluntad de desmitificarla, en tanto que ésta se ha confundido con la producción capitalista y burguesa.

En *Tres Tristes Tigres* leemos: «Seré un escriba, otro anotador, el taquígrafo de Dios, pero jamás tu creador.» El Goytisolo crítico parece adherirse a esta visión del quehacer de la escritura, pero que, sin embargo, y por paradoja, transforma al escritor en un reproductor de voces.

Ya Bajtín señalaba que «el artista de la prosa evoluciona dentro de un mundo lleno de palabras ajenas, a través de las cuales busca su camino». Es, sin duda, fundamental esta nueva o antiquísima forma de concebir la realización de un texto en que buena parte de la misma es incorporar palabras que hablan las voces de los otros. Pero no olvidemos que esa evolución y ese camino se hace también de enigmas, luz y sombra de un proceso íntimo y singular: la creación.

A veces, Goytisolo parece dejarse atrapar por los fuegos fatuos de la dificultad o por la seducción de enquistar en la literatura teorías que la revolución lingüística de nuestro siglo ha aportado a las ciencias del signo. La dificultad excesiva de un texto o la reducción que se hace a veces de la literatura a teoría lingüística no son va-

lores intrínsecos de la vanguardia, sino síntomas, indicios, a través de los cuales ella también se revela. La insistencia en hacer de ellos condición necesaria de la literatura contemporánea serían los peligros que a veces roza Goytisolo en el análisis de algunos textos.

En el ensayo *La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda, Lezama Lima*, el crítico manifiesta nuevamente la libertad y honestidad de su ejercicio, al denunciar la pudorosa y castrada crítica oficial, que huye del erotismo y la sexualidad con el *vade retro* del silencio. En la primera parte, en el espléndido ensayo sobre *La lozana andaluza*, hace recobrar a esta obra su verdadera voz. Ahora nos hace escuchar el erotismo pícaro de Joaquín Belda. Sólo hay una picaresca que tiene derecho en la historia de los manuales. Esta, la de *La Coquito*, la exporta España y la descubre Goytisolo en los *porno-shop* de Nueva York, para compararla con Góngora y Lezama y observar además que en la descripción de un *cunnilingus* hay «un alarde de riqueza imaginativa y poética que no encontramos en ninguno de los escritores españoles de su tiempo, con excepción, claro está, de Valle-Inclán».

El escritor que logra esa rotundidad plural en el cuerpo de su lenguaje es, sin duda, Lezama Lima con *Paradiso*, novela que surge como la más grande realización barroca de la vanguardia en lengua española. La sensualidad y el artificio gongorino son presencia - ausencia de una escritura que la reconoce como propia, la metamorfosea y traiciona para hacernos vivir las mil y una noches de la metáfora creada e iniciada por el *ars erótica* de su lenguaje.

Lezama Lima nos dice en esos bellos ensayos de *En las eras imaginarias* que «el temible *entre deux* pascaliano sólo puede llenarse con la imagen», porque «la imagen extrae del enigma un vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar o, al menos, vivir en la espera de la resurrección».

El escritor se vuelve un demiurgo de la imagen: creador insaciable, las derrocha en la tentativa imposible de hacer estallar el enigma, de saturar ese *entre deux* abismático en que se coloca el hombre y el lenguaje. Este es el gran esfuerzo poético que hace Lezama en su novela, y que Goytisolo intenta descubrirnos al señalar todos aquellos procedimientos literarios que, ya sea en el plano del discurso narrativo o del lenguaje, se organizan en torno a este cuerpo sexual, código cifrado, que es la novela.

La lectura nos lleva, como a los personajes, por un camino inescrutable, fuerzas magnéticas de un espacio - cuerpo - verbal, placer orgásmico de las palabras que llega al límite: disolución - muerte, de la cual es posible retornar; «espera de la resurrección» por una sola

confianza que lo restituye a la vida: el propio lenguaje. Cemí es iniciado en la poesía.

Desafío similar realiza Goytisolo en *Juan sin Tierra*. En esa lucha a muerte con el lenguaje hay un código que sucumbe, la voz enmudece, pero el retorno está asegurado —ave Fénix—: la novela inaugura una nueva escritura en lengua árabe.

La entrevista realizada por Julio Ortega en la tercera y última parte del texto y la nota autobiográfica final son parte fundamental de una unidad de *Disidencias*, en tanto se nos propone, como un todo que historia en el plano ético, crítico y creador, la destrucción de una falsa identidad española.

Disidente, renegado o traidor, porque denuncia y transgrede los fundamentos de una verdad crítica y ética que se apoya en la *doxa* de una historia represiva y no en el libre ejercicio de lectura y pensamiento.

Obra que se ofrece a la metacrítica con un espesor inagotable, jamás recubre los textos para obturarlos; siempre interroga, provoca. Ejercicio de honestidad de quien quizá sea el más valioso crítico-creador de la España de hoy.—*SUSANA MEITIN (Asaunadors, 31, Principal 2.°, BARCELONA).*

TEORIA Y OBRA DE CARLOS BOUSOÑO

No es ya ninguna novedad el afirmar que toda la poesía de posguerra está pendiente de una profunda revisión. Es más, en un repaso y análisis rigurosos de los grupos y nombres que hasta ahora han configurado lo que hemos dado en llamar poesía de posguerra, muchos van a ser los esquemas establecidos que se verán rotos, los nombres silenciados por ese poder omnímodo del paso del tiempo, muchas también las ideas, los planteamientos superados. La revisión, el paso del tiempo, nos llevará también a examinar con serenidad los nombres que en ese tiempo se han decantado. Algún que otro valor silenciado y algún grupo de evidencia tan arrolladora como *Cántico*, de Córdoba, pondrán en crisis muchas de las ideas que teníamos, endeblemente cimentadas, sobre la poesía de los últimos decenios.

Esta situación de crisis y revisión hay que tenerla muy presente a la hora de analizar las obras de algunos autores, que en dicho período aparecen como marcadamente independientes. Me refiero, en este caso

concreto, a la poesía de Bousoño, recogida ahora en una amplia antología (1). Y es que, a la larga, haciendo la revisión a que antes nos referíamos, rompiendo con los esclerotizados grupos y esquemas, lo que los años de la posguerra nos van a ofrecer va a ser eso: un grupo de nombres, independientes por su posible originalidad, por la intensidad de su voz, y no por presupuestos puramente generacionales o ideológicos.

De entrada, la entrega de Bousoño es notable por el estudio previo que acompaña a la Antología; estudio autocrítico del propio autor, muy extenso, lleno de iluminaciones y fundamental para comprender tanto su propia poesía como la de su tiempo. Y no caigamos en el fácil criterio de pensar que es el profesor notable que hay en Bousoño, y más concretamente el teórico del fenómeno poético, el que, con la precisión que le caracteriza, nos ha ofrecido unas páginas esclarecedoras y, al mismo tiempo, apabullantes. El poeta se ha guardado, en lo posible, de las destrezas del crítico que hay en él, por eso no es raro que abra su estudio subrayando que en él ha tratado de exponer más las razones de una *ardiente intuición* que una *búsqueda voluntaria y fría.* Hecha esta salvedad, que considero muy necesaria en la medida que nos demuestra que el poeta no se deja atrapar en las redes del crítico, Bousoño pasa a analizar el que, en mi opinión, es el tema clave de su estudio y uno de los más polémicos y delicados de la poesía de posguerra: el de la poesía llamada *social*

Bousoño establece los puntos clave mínimos para poner las cosas en su sitio y ver, realmente, qué es lo que había detrás de tan ruidoso y monótono movimiento. Así va analizando la posición independiente ante el gregarismo, lo ilusorio de toda posición pragmática, radicalizada, la libertad de expresión y la inutilidad de lo poético como expresión obligada de verdades concretas, belleza frente a practicidad, etc. Si bien en su análisis el poeta se ciñe fundamentalmente a dejar en claro su independencia, se establecen, como decimos, en su exposición las bases para pasar a un estudio más profundo de esa forma de concebir el fenómeno poético.

Independencia, pues, evidente la de su obra y una cierta e inteligente volubilidad frente a las opciones a adoptar en aquellos años cuarenta. El poeta ha hecho bien en subrayar, de una forma concreta, el carácter de *reflexión metafísica* que se dio y se sigue dando en algunos de los poetas de entonces. Bajo esa *reflexión* caben, en verdad, muchas cosas: la vía religiosa frente al mundo, que, según Bousoño, es sólo la *nada siendo,* el posterior quebranto de esas ideas,

---

(1) Carlos Bousoño: *Antología poética (1945-1973),* Plaza & Janés, S. A.

la esencia del dolor y de lo que en el fondo es como el entramado de toda su obra, es decir, el carácter cosmovisionario de sus libros. No es poco mantener con dignidad, en aquellos años, este propósito: el de una poesía de realidades segundas, no enturbiada ni confundida por los «rumores» presentes, la salvación de su propia voz en una atmósfera no acorde con ella, el desarrollo interior, personal de ésta frente a una situación cultural y espiritual en crisis.

Todo lo niega la realidad y, en consecuencia, el desarrollo del poeta se ve amenazado por mil tensiones y por mil ilusiones, pero es esa reflexión interior metafísica, que mantiene de una manera tenaz, la que le lleva a un tono personal, superando, como es lógico, temas de una u otra índole. Esto, creo yo, es lo fundamental del proceso dificultoso, erizado de peligros, de la poética de Carlos Bousoño.

Otra cosa sería ya la eclosión ejemplar de su estilo en libros como *Oda en la ceniza* o *Las monedas contra la losa.* Entre las cosas a las que el autor presta su consciencia se halla esa necesaria renovación del lenguaje que todos esos años cuarenta y cincuenta —el prosaísmo, en líneas generales, reinante— están pidiendo a gritos y que grupos totalmente aislados en el mediocre ambiente social se veían imposibilitados para romperlo. Es tan patente la atención que Bousoño presta en estos dos libros a la renovación de su lenguaje que, sin exageración, podemos dividir toda su obra en dos grandes períodos: los correspondientes a antes y a después de *Oda en la ceniza.* Es tan vigoroso y evidente el cambio que, viendo el conjunto de sus libros, la obra global escrita hasta el momento, yo renunciaría a la división en tres ciclos, preferida por el autor. El cambio es notable porque, como el mismo Bousoño ha señalado, conlleva la mutación de su mirada y, en consecuencia, del propio mundo interior.

Sin embargo, no debemos de obsesionarnos excesivamente con la mutación estilística. Cambia la expresión, pero también se ha intensificado el sentimiento y los recursos del contenido. Y en este punto las ideas de Bousoño son más delicadas, más polémicas. En ningún momento, creo yo, la nueva etapa formal ahoga los mensajes. De aquí que, una vez más, el poeta huye de toda posible «poesía de profesor», si es que «tal engendro existe en el mundo».

Hay más evidencias en esta antología seleccionada por el propio autor con un criterio muy específico. Yo subrayaría, desde los primeros poemas, el carácter severo, sobrio, maduro; en definitiva, del lenguaje. Un lenguaje destinado a temas siempre graves, dentro de los planteados por la problemática existencial. A veces, el tono estremecido, manso, nos recuerda la palabra de José Luis Hidalgo (como en *Buscando luz),* pero, en lo fundamental, Bousoño se nos muestra como

un poeta *arraigado*, por decirlo con palabras de Dámaso Alonso. Poemas como *Comunión* nos hablan de las tendencias desgarradas de aquellos años, pero, en todo momento, es necesario aislar el tono desolado, personal, de nuestro poeta. Uno se pregunta también, al leer los poemas del *Cántico nuevo*, qué frutos podía haber dado la poesía de este período si la aisláramos del estricto planteamiento religioso. Quiero decir que, en esta serie, hay una inflexión hacia el panteísmo, hacia un lirismo pleno, abarcador, que no siempre se da, con toda evdiencia, en el resto de la obra. Lo mismo diríamos al hablar de la serie «Final».

Lo que sólo es atisbo en *Subida al amor* se amplía y fortalece en *Primavera de la muerte*. Hay una liberación del lenguaje, que se hace más fluido, y el tono elegíaco borra, en parte, los temas primitivos. El amor y la muerte desplazan el sentimiento religioso. La vida es ahora más ancha, pero también más problemática y, con la fe en crisis, más dramática. No quisiera insistir en el mundo que, a partir de *Invasión de la realidad*, se desborda y ofrece sus mejores frutos en los poemas ejemplares, generalmente extensos, de este último período. El propio estudio de Bousoño coordina y reúne, perfectamente, todas las posibles teorías, trabajos ejemplares como los de Francisco Brines o José Olivio Jiménez (2) que completan todo aquello que al propio autor le hubiera podido pasar desapercibido.

En definitiva, esta entrega antológica de Carlos Bousoño pone en evidencia —definitivamente, creo yo, al margen de la obra aún por hacer— las ideas y los versos de uno de los poetas más independientes de la posguerra. El buen gusto de la antología y el testimonio de primera mano, tan extenso de la introducción, hacen de este volumen una pieza clave para la aproximación a ese período, por tantas razones aún no decantado, de la poesía de los últimos años. Entre la ruptura de la guerra civil y, en consecuencia, una noche de las ideas, y los destellos y respiros de la poesía última, muchas cosas fueron difíciles, pero ninguna como la de mantener la independencia de la propia voz, una posición personal en tiempos de silencio y poéticas a machamartillo.—*ANTONIO COLINAS (Islas Cíes, 5. MADRID-35).*

(2) Francisco Brines: *Carlos Bousoño, una religiosidad de incrédulo*, trabajo leído en la Fundación March y publicado, posteriormente, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. José Olivio: «Realidad y tiempo de la poesía de Carlos Bousoño», en *Cinco poetas del tiempo* (Madrid, Insula, 1964), y el trabajo sobre el mismo autor en *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid, Insula, 1972.

LA ALEGORIA EN LOS AUTOS Y FARSAS ANTERIORES A CALDERON *

En el teatro español del siglo de oro cuando se encuentran formas hechas parece que acaban de nacer, y no es así. Tienen antecedentes. Esto es lo que demuestra la valiosa investigadora hispanista Louise Fothergill-Payne, profesora en la Universidad de Calgary (Canadá), en su libro *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón.* La forma perfecta de la alegoría en los autos sacramentales calderonianos se halla en las composiciones dramáticas del siglo XVI, aunque no se use el término de alegoría, empleado posteriormente. En realidad, nos dice la autora, los autos sacramentales de Calderón son los frutos maduros de un teatro alegórico que en el género de las moralidades medievales ya gozaba en Europa de larga tradición, y que cobra nueva vida en el Renacimiento español. Tanto en los *cuadros al vivo* como en los *roques* que formaban parte de algún *triunfo* durante las procesiones del Corpus, existían estructuras alegóricas.

No obstante, los valiosos estudios de Bruce W. Wardropper sobre *Introducción al teatro religioso del siglo de oro* y el de J. L. Flechiakoska *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón* no existía un estudio total sobre las alegorías contenidas en los autos y farsas anteriores a Calderón.

La autora de este erudito e interesantísimo trabajo dispone de la materia de 130 textos, de los cuales la mitad pertenecen al teatro prelopesco, contenido en el *Códice de autos viejos* y la colección llamada *Autos de 1590* y la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz. Añádase a esto las obras de Yanguas, Montemayor, Timoneda y López de Ubeda, y la obra de profesionales como Lope, Mira de Amescua, Tirso de Molina y Valdivielso, con autores menos conocidos como Juan Caxes, Juan de Luque, el doctor Godínez, Juan Pérez de Montalván, Luis Quiñones de Benavente, Diego Ramos del Castillo y Felipe Sánchez.

Louise Fothergill-Payne comienza por tratar de definir lo que es la alegoría, lo cual no es tan fácil, dada la completa ausencia de una terminología en el laberinto de las teorías de la literatura. Todos, sin embargo, están de acuerdo en que la alegoría es una figura retórica que expresa una cosa para dar a entender otra.

Dada que la relación de la alegoría con la metáfora supone que lo representado encierra algo más, es evidente que la alegoría pasa

* Louise Fothergill-Payne: *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón.* Tamesis Books Limited. Londres, 1977, 227 pp.

siempre de la oscuridad a la claridad con cierto ambiente de adivinanza. Por eso se ha dicho que el prototipo de la alegoría es el enigma.

El personaje alegórico se distingue de los demás en que es sintético. Por lo general el argumento alegórico desemboca en escenas de gran angustia y confusión, y esto es lo que constituye el apogeo dramático de la narración alegórica, a lo que debe añadirse los recursos escénicos. En muy atinada observación, la autora dice: «Por ser tan rico en conceptos visuales, el teatro alegórico está muy cerca de la literatura emblemática, esa combinación de una estampa, un mote y un verso explicativo.»

Respecto al tema y al argumento, en el capítulo II la autora llega a la conclusión de que los dos grandes temas que dominan los argumentos alegóricos son el tema de *la Batalla* y el de *la Búsqueda. La Batalla* tiene lugar entre las fuerzas del bien y del mal, o entre los vicios y las virtudes, unas veces es el Demonio y el Angel, otras el Cuerpo y el Alma. *La Búsqueda,* referida a la Eucaristía casi siempre, es una búsqueda del Pan, otras veces es la búsqueda de la libertad, o del camino o del Amado.

El capítulo III, dedicado al protagonista, estudia al Hombre con su dualismo de grandeza y miseria. El capítulo siguiente va dedicado al Antagonista que suele ser el Demonio, el Angel Caído, con sus atributos principales: la Soberbia y la Envidia. El capítulo V va dedicado a las tres potencias y los cinco sentidos, que son personajes secundarios, con innumerables ejemplos.

El capítulo VI trata de los vicios y de las virtudes. Los primeros son: el Apetito y el Deleite, el Engaño y la Ignorancia, la Soberbia, la Envidia, los vicios cortesanos y el Honor. Las virtudes son: las cardinales y teologales, la Razón, el Desengaño, el Cuidado y el Sosiego.

La autora, al hacer este estudio, «ha tratado de quitarle a la alegoría el estigma de ser un modo árido, tosco y pesado, y volverle a la estima de que gozaba en el siglo de oro como señal de ingenio y agudeza». Y ha hecho algo más, que se deduce de su excelente resumen final. Después de este análisis concienzudo y amenísimo sobre el material ofrecido, llega a la conclusión de que el teatro alegórico, interpretado a la manera actual, es harto moderno, pues una buena alegoría permite más de una interpretación, y la interpretación que se hizo en los siglos XVI y XVII se ve ampliada en nuestros días con otros criterios. El contenido ideológico y alegórico de las obras rebasa su propia época, y en la actualidad la figura del Hombre en el teatro alegórico, precisamente por los artificios que en el siglo pasa-

do parecieron absurdos, pueden resultar absolutamente modernos. Con razón Louise Fothergill-Payne termina su libro diciendo: «Así la alegoría, por ser una serie de semejanzas, metáforas o "imágenes absurdas", constituye un ejercicio intelectual que estimula la imaginación y puede conducir al descubrimiento de verdades universales».—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-13).*

APORTACIONES A LA GITANOLOGIA: MARIA HELENA SANCHEZ ORTEGA

Los gitanos: tema importante que, curiosamente, apenas ha sido tocado en los estudios históricos de nuestro país contrariamente a lo que sucede fuera de nuestras fronteras, en donde, como señala la autora de estos dos libros que comentamos (1), la gitanología constituye una verdadera especialidad. Y de llenar este vacío es de lo que se va a tratar en estos estudios que, partiendo inicialmente del siglo XVI, han debido ceñirse, dada la abundancia de material encontrado, al siglo XVIII, prometiendo María Helena Sánchez dos nuevos trabajos, uno para los siglos XVI y XVII y otro para el XIX.

Tanto el asunto objeto de estudio como el modo en que éste ha sido llevado a cabo son juzgados de modo positivo por don Julio Caro Baroja, quien considera un acierto el que se «haya arrancado del XVIII porque entonces se cristalizan acaso muchos conceptos opuestos que corren aún hoy. Tanto la imagen del gitano *culpable* como la del gitano *víctima* como la del gitano ser *artístico* o atractivo se perfilan». Y recomienda «la lectura de este libro de documentación originalísima de María Helena Sánchez, que ha realizado un esfuerzo considerable para combatir opiniones vulgares» (2).

Y, efectivamente, la autora dirá que el principal objetivo de su trabajo es «desmitificar esa figura del gitano tópico para mejor comprender sus problemas actuales» (3), revisando a tal efecto ciertas ideas preconcebidas que hacen que, a su juicio, el «problema gitano» siga estando enmascarado por el «mito gitano», mito que es en gran

(1) María Helena Sánchez Ortega: *Los gitanos españoles. El período borbónico.* Ed. Castellote, Madrid, 1977, y *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII.* Ed. Nacional, col. Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, Madrid, 1977.

(2) J. Caro Baroja en el prólogo a *Los gitanos...*, pp. 13 y 14 (los subrayados son del texto).

(3) María Helena Sánchez: *Documentación...*, p. 18.

medida el resultado de los libros de viajes y de las descripciones románticas del XIX, tales las que asimilan lo andaluz y lo gitano, asimilación que la autora va a tratar de revisar a la luz de los datos históricos.

Dado el punto de partida, la preocupación por los problemas actuales del gitano, no es extraño que el libro dedique sus dos primeros capítulos a un análisis de su problemática en estos momentos. El primero de ellos va a partir de un informe realizado por Cáritas (1972-1975), es decir, «desde fuera», en el cual se detallan las condiciones de vida de la comunidad gitana —vivienda, vestido, oficios, ingresos, etcétera—, así como las tendencias que muestra en sus comportamientos colectivos. A pesar del notable aumento numérico de dicha población (de unos 10.000 en tiempos de Carlos III a los 250.000 actuales), su situación se revela, a juicio de la autora, como muy similar a la dieciochesca, siguiendo vigentes su marginación, así como su proceso de aculturación, iniciado éste desde su llegada a la península a fines del siglo XIV. El segundo capítulo, en cambio, va a constituir una visión «desde dentro» de la comunidad gitana: la proporcionada por Juan de Dios Ramírez de Heredia, el cual hace hincapié en la importancia de la institución familiar, del clan, de la mujer en su papel de madre y esposa, de la concepción jerárquica que domina en el grupo gitano, etc., como factores de cohesión y de permanencia de éste en cuanto tal. La autora va a considerar que algunas de las afirmaciones de R. de Heredia necesitan puntualizaciones históricas, si bien su testimonio es considerado fundamental por partir de un miembro de la sociedad gitana, lo cual no es en absoluto habitual.

Entroncados con el presente por estos primeros capítulos, enlazamos a continuación con la historia anterior al XVIII: parece claro que el origen gitano está en la India y no en Egipto, y que los primeros grupos llegaron a España en los últimos años del siglo XIV. Desde muy pronto se van a encontrar medidas específicas contra ellos, y desde los Reyes Católicos hasta Carlos III no habrá ni un solo monarca que no dicte alguna medida en su contra, siéndoles dedicadas normas especiales a pesar de que, aparentemente, podrían muy bien haber sido incluidos en las normas dictadas contra los vagabundos; pero, de hecho, y según se desprende del exhaustivo estudio de la legislación llevado a cabo por la señorita Sánchez Ortega, se comprueba que los gitanos son considerados como un grupo con unas características comunes válidas para definirlo (aun para quienes les niegan personalidad específica), siendo las más notables la lengua o jerigonza que entre ellos utilizan, así como un especial modo de vestir que nunca resulta claramente especificado en la legislación.

Decíamos antes cómo desde los Reyes Católicos no hubo ni un solo rey que no dictase alguna norma contra los gitanos. Esta legislación anterior a los Borbones será analizada en el capítulo IV para pasar ya en los siguientes a estudiar más detenidamente la que corresponde al XVIII, la cual se inicia con el intento de asimilación, reparto y asentamiento de la población gitana llevado a cabo por Felipe V, quien, por las Pragmáticas de 1717 y 1738, tratará de fijar a los gitanos determinando sus lugares de residencia. Este intento del primer Borbón resultará perjudicial para la mayor parte de los gitanos y sobremanera para aquellos que, prácticamente asentados en sus lugares, se ven obligados a cambiar su residencia o su oficio (puesto que sólo es tolerado lo relacionado con la labranza); a este respecto es ilustrativo el caso de Ronda que la autora cita en el capítulo VIII, mostrando allí cómo los gitanos herreros de dicha población se ven duramente perjudicados por la legislación citada. Ahora bien, si la política de Felipe V se caracteriza por un intento de asimilación, su sucesor, Fernando VI, va a iniciar una política de exterminio prohibiendo, incluso, la utilización del nombre de gitano en un intento de llegar a conseguir la extinción de dicha población; de cualquier modo, la realización práctica de esta política va a constituir un fracaso —son interesantes a este respecto las noticias que la autora da sobre los gitanos que han sido enviados a los arsenales en las que se muestran las quejas por la falta de rentabilidad de los individuos, aparte de aquellas en las que se relatan las fugas de los mismos, así como una serie de comportamientos indicativos de la cohesión que, como grupo, tenían— (4). Todo ello va a obligar a dar marcha atrás, pero esto se hará lentamente en la práctica, de tal modo que muchos gitanos seguirán en los arsenales aun bajo Carlos III. Es en el reinado de este último cuando ve la luz la Pragmática de 1783, considerada como determinante del cambio de vida de los gitanos. Previamente se habían hecho consultas, destacándose entre las respuestas las enviadas por Campomanes, cuya opinión sobre los gitanos es pésima; Covarrubias, o el conde de Aranda, quien propone separar a los gitanos de sus padres a fin de integrarlos y educarlos convenientemente. A la vista de todos los informes y de las medidas que anteriormente se habían propuesto, el Consejo solicita a Carlos III la publicación de una Pragmática exponiendo sus razones con un claro sentido utilitario que también se va a dar, siendo éste uno de sus aspectos más interesantes —según la señorita Sánchez Ortega— en la Pragmática de 1783. Por ésta, última en la que se legisla sobre los gitanos con carácter

---

(4) En *Documentación...*, caps. I-III, puede ampliarse lo relativo tanto a legislación como a las noticias de los gitanos en los arsenales.

específico, se les concede libertad en cuanto a oficios, lugar de residencia y forma de vida, pero esto siempre que abandonen su lengua y su traje que, como ya decíamos, les caracterizaban como grupo. Es decir, se trata de una liberación muy condicionada, tanto que la autora considera que esta Pragmática, si bien importante, lo es en mucha menor medida de lo que se ha venido afirmando, no constituyendo en modo alguno una ruptura con las anteriores pragmáticas, sino su continuación, viniendo a constatarse en ella un hecho previamente existente. En cuanto a su aplicación también supone un fracaso, como en las pragmáticas precedentes, en parte debido a las dificultades para incluir a todos los gitanos en las listas, la falta real de puestos de trabajo, etc.

La Pragmática de 1783 fue acompañada de un censo por el que se controló a casi toda la población gitana de la península, contabilizándose unos diez mil individuos que se concentran preferentemente en la zona andaluza (siendo Sevilla y Granada los lugares en que mayor población gitana se halla) y también, siendo esto una novedad, en la zona catalana; en cambio, se da una casi total ausencia de dicha población tanto en las islas como en la zona vascongada.

A fin de conocer el modo de vida de esta comunidad, Helena Sánchez Ortega ha consultado tanto los textos legislativos como los de aplicación de los primeros, los procesos a gitanos, los informes que sobre éstos envían las Audiencias y Salas de crimen, etc., en un exhaustivo trabajo de archivo que, sin embargo, no le ha hecho olvidar en ningún momento que todos los datos hallados «proceden de la visión que el payo tiene sobre el mundo gitano o de las interferencias, dificultades o infracciones de las leyes payas por parte del gitano. Es decir, son el eco de un mundo en conflicto». Y un eco dado por una sola de las partes, lo que hace que nos encontremos frente a un «espejo deformante» en opinión de la autora. De todos modos, aun sin olvidar esto, se puede afirmar que la comunidad gitana constituye un «pequeño estado dentro del estado» que, según se deduce de las reiteradas prohibiciones de las pragmáticas, continúa utilizando un determinado lenguaje propio, así como una peculiar forma de vestir, llevando muchos de ellos una vida nómada o seminómada —si bien se dan casos de asentamientos permanentes— y ejerciendo en su mayor parte oficios relacionados con el campo y con el ganado (la autora cita abundantes noticias de gitanos en las ferias), aunque en la península es notable el número de entre ellos que se dedica a labores de forja (caldereros y herreros). Si se exceptúan estos últimos, puede afirmarse que los gitanos no poseían ninguna cualificación laboral,

estando ahí, a juicio de la autora, la raíz del problema, tanto en el siglo XVIII como posteriormente.

De cualquier manera, y aunque la vida del gitano es difícil, ha aparecido en los documentos la imagen de un gitano que posee recursos para moverse entre los entresijos de la sociedad paya, para defenderse en sus juicios y que tiene dinero e incluso una pequeña parcela propia que cultivar, de un gitano que, como en el caso de los herreros, se halla prácticamente integrado en la sociedad paya. Y todo ello nos revela la existencia de una clara jerarquía en el seno de la sociedad gitana que la autora examina en los últimos capítulos.

En resumen, nos encontramos frente a un serio intento de dar una visión que se salga del estereotipo a que ciertas obras «folklóricas» nos tenían acostumbrados, fundamentándose para ello en una amplia documentación de primera mano que, si bien en algunos momentos hace perder agilidad a la exposición, es imprescindible para una aproximación lo más objetiva posible a la sociedad gitana. Sólo queda desear que la señorita Sánchez Ortega saque pronto a luz los estudios prometidos sobre la sociedad gitana anterior y posterior al siglo XVIII, así como una deseable labor de síntesis de todo ello.—*CARMEN LOPEZ ALONSO (Nuestra Señora de Monserrat, 31. POZUELO. Madrid-23).*

LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Sobre la traducción de los «Lais», de María de Francia.* Editora Nacional, Madrid, 1975.

Pensif, el rey Arturo, la mano en la mejilla, se absorbía en sus cavilaciones. Recuerdo una figurilla negra de un ajedrez inglés del siglo XIII que representa así al rey, sentado sobre su trono con la mano en la mejilla, con expresión meditabunda. Rey de ajedrez, de movimientos lentos, sólo defensivos y forzados, asiste asombrado al espectáculo cortesano, en el que convergen aventuras y maravillas. Arturo, con su barba de apóstol románico, con largos pliegues paralelos y serenos, ve presentarse un día al insolente Caballero Rojo, que le insulta, le roba su copa de oro y le reta en vano; o a Perceval, que, brusco, se le echa encima sin desmontar de su caballo; o a algún mago deseoso de publicar sus artes milagrosas, como el bromista taumaturgo del comienzo de *Jaufré;* por no hablar de los incontables cortejos feéricos y de la maravillosa aventura que se produce anualmente, cada Pentecostés, a mediodía. Inmutable, el rey se eterniza

en ese gesto, su codo va hundiéndose en la Tabla Redonda y su mejilla se erosiona en el frote de su palma. Personaje de cuento, enmarañado en trepidantes leyendas, el marido consentido de la reina Ginebra, preside corteses devaneos y prodigiosas correrías, entre alfiles, caballos y torres, por el simbólico tablero, melancólico, *pensif et esgaré.*

El damero novelesco por el que María de Francia mueve a sus personajes tiene también un ritual preciso de gestos y un limitado número de papeles. La dama que espera la aventura amorosa, el hada caprichosa, el caballero con vocación de amante, el viejo marido celoso —que recibirá su castigo, según la moral cortés—, la torre, el jardín, el bosque, la corte, la magia, algunos peones secundarios, y, como potencias últimas, el amor, arrollador, y la muerte, tan repentina como el amor. El rey Arturo queda al fondo, arrumbado, en espera del próximo tren para Avalon. Es el universo de las *aventuras,* vecino de un Más Allá feérico, cuyas fronteras le es fácil al elegido traspasar. Un sustrato mitológico céltico reaflora cortés y trágico en tonos poéticos de otra retórica.

Los reyes y los poetas suelen presentarse con un nombre seco y sencillo. Así lo hace María de Francia. La suponemos cortesana y sabia. Casi erudita, una de esas audaces mujeres doctas del siglo XII en esa Alta Edad Media en que, tradicionalmente, sólo los clérigos sabían leer y escribir. María habría leído como una docena de libros, y seguro que conocía bien a Prisciano y a Ovidio, a los que cita, y a Esopo, al que tradujo (del latín). Sensible, distinguida, uno se la imagina en su *scriptorium,* intentando una caligrafía de rasgos elegantes y procurando no mancharse las finas manos de *rubrum* o de tinta, mientras medita la repetida rima.

Para expresar la aportación literaria de María, me parece que lo mejor será —ya que no se nos ocurre una definición más justa— traducir unas líneas de R. R. Bezzola (en *Les Origines et la formation de la Littérature courtoise en Occident,* 500-1200, París, 1967, tomo IV, páginas 302-303): «El amor-pasión pierde su fondo salvaje, pero también el carácter dialéctico y casi casuístico que había tomado en Thomas, cuando se pasa del *Roman de Tristan* a los *Lais* de María de Francia. Con su espontaneidad femenina y con su intuición de la gran poesía en el cuadro y la forma más sencilla, María sabe condensar de una manera incomparable su historia de amor en torno a un motivo, a un suceso central cargado de un alto valor simbólico, que expresa un caso generalmente humano y sumergido, sin embargo, en una atmósfera grave, lejana y misteriosa. No son *Problem-Märchen* (como decía L. Spitzer); son "aventuras" en el sentido originario de

la palabra *(ad-ventura)*, sucesos excepcionales que os sorprende, si sois un elegido, en mitad de vuestra vida, y que os hacen descender a una capa más profunda de vuestra existencia, donde se cumple vuestro destino.»

En cuanto a la técnica literaria de María, como bien advierte Luis Alberto de Cuenca en su introducción, es «parangonable a la del realismo fantástico de nuestros días» (p. 21). La combinación de lo maravilloso y lo cotidiano es el signo de lo fantástico, vacilante entre lo real y lo imaginario. La naturalidad con que María cuenta los prodigios, el entretejido de lo usual y el milagro —sobre ese fondo artúrico que es, como decíamos, esquemático—— resulta el modo más efectivo de evocar en el lector tal ámbito fantástico. El ritmo rápido de la narración, adecuado por lo demás a la estructura de los *Lais*, coopera a ese efecto sugestivo, que fácilmente seduce la atención.

Leer los relatos de María de Francia es una experiencia literaria auténtica, y una diversión estupenda. No para eruditos, sino para el lector actual, ya que su texto conserva hoy toda la frescura y la calidad poética original. Sobre todo en una versión tan cuidada, tan elegante y directa como ésta de Luis Alberto de Cuenca. Una versión de admirable estilo, con sus pequeñas y significativas infidelidades. (Así, por poner un ejemplo, en página 33 la frase «sólo la poesía nos libera del miedo y del dolor» aguza un tanto el sentido de los dos versos correspondientes del texto francés.) Esta recreación del texto, la primera al castellano, posee esa aparente facilidad de las cosas bien hechas, con simpatía y a placer. Se lee de un tirón, con fascinación, sin el menor esfuerzo y sin advertirlo tampoco en el texto traducido; como una fácil y amable aventura.—*CARLOS GARCIA GUAL (Capitán Arenas, 61. BARCELONA-15.)*

DOS LECTURAS

I. LETRAS ANDALUZAS: *SE NOS MURIO LA TRAVIATA*

La nueva literatura andaluza, aunque dispone ya de tratadistas y antólogos bien cuidadosos y bastante informados, como Manuel Urbano, Fanny Rubio o Antonio Hernández, es en Madrid muy difícil de seguir y de registrar.

Ello se debe, sobre todo, a las múltiples insuficiencias y deficiencias de la distribución y la circulación de publicaciones provinciales, y a otras y numerosas causas, igual y desgraciadamente basadas en el indebido poder supremo del dinero y en el subdesarrollo, que en el caso andaluz es robusto por donde se mire.

Pero es seguro que cualquier buen lector o estudioso, cualquiera, recibiría una buena sorpresa ante una suficiente información de la diversidad y la abundancia con que, no ya fuera de Andalucía, sino también dentro de su vasto ámbito (que, no lo olvidemos nunca, cubre entre la quinta y la cuarta parte del país), se produce hoy el Sur en el campo de la actividad literaria y editorial, pese a que todavía quede mucho camino por andar. Muchísimo.

Naturalmente, el problema de la distribución capaz de producir una información razonable de lo que en Andalucía se escribe y edita, alcanza también a la propia tierra andaluza, donde el lector onubense no llega a enterarse ni de la existencia de tal o cual libro interesante impreso en Almería, o bien no llegó a Cádiz la apetecible edición publicada en Córdoba o en Jaén, y viceversa. Incluso entre provincias andaluzas limítrofes tiene lugar de lleno esa incomunicación, de modo que ni hablemos de lo que ocurre, respecto a este problema cultural, en cuanto a la totalidad del territorio nacional. (Un par de «Librerías Andaluzas» al menos en Madrid y Barcelona, así llamadas, exclusivamente dedicadas a libros y a autores andaluces, y dueñas de un buen servicio conectado a las ocho provincias de nuestro Sur, ni existen aún ni dejarían tal vez de ser negocio si se montan debidamente, y contribuirían sin duda a paliar la situación: hagan juego, señores.)

En cuanto a recientes realidades editoriales andaluzas, el libro *Se nos murió la Traviata* (1), de nuevos narradores del Sur (cuatro granadinos y dos malagueños), acaba de dar nuevo testimonio de uno de los más inquietos y eficaces grupos jóvenes de España: el «Colectivo 77», de Granada, muy ligado a las tareas de la sugestiva revista universitaria *Letras del Sur*, de la ciudad nazarí, y que cuenta con varios poetas, narradores, críticos, de evidentes sustancia y empuje.

Muy dispares tendencias narrativas se dan cita en los relatos breves de esta Traviata muerta, en la que —hablando ahora solamente de los granadinos— un Miguel Angel González o un Alvaro Salvador (el muy estimable poeta de *Los cantos de Iliberis* y *La mala crianza)* se apuntan a unos modos afincados en una gloriosa y relativamente próxima tradición del relato breve, tal vez con la «generación perdida»

---

(1) *Se nos murió la Traviata*, de M. A. González, J. A. Fortes, E. Castro, A. Soria Olmedo, A. Salvador y J. C. Gallegos. Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», Málaga, 1978.

estadounidense presente en su proceso, mientras que un Andrés Soria Olmedo o un Eduardo Castro quedan inscritos, si bien moderadamente, en otros cauces buscadores. A su vez, los dos malagueños, José Carlos Gallegos y José Antonio Fortes, denotan todavía, con tal cual posible ramalazo de Sir James Joyce, afanes más desceñidos y experimentales, incluso con nutridos insertos gráficos y poéticos en directo.

No vamos a juzgar, autor por autor, a estos jóvenes cuentistas de nuestro Sur, sino únicamente a señalar que, dentro de esa variedad y de una lógica diferencia de logros, el libro que entre los seis componen (y que está dotado de un prólogo muy sincero y significativo, titulado «Ensayo para un funeral») es mucho más que digno de ser tenido en cuenta.

II. RELECTURA DE VOLTAIRE

Al viejo caballero Voltaire le ha tocado una especie de lotería: hoy y aquí, en el segundo centenario de su muerte y en esta España que se ha anotado, desde el XVIII y casi sin claritas, la más larga, denodada y furiosa persecución contra su obra. No es de extrañar que haya sido así, ni aun que pueda volver a serlo. Un solo y breve texto volteriano como *Las preguntas de Zapata* es todavía capaz de remover, de por sí, las tan duras como viscosas estructuras inquisitoriales de hábito secular en el país, y dos solas páginas como «Aviso a todos los orientales» hubieran podido hacer caer, y seguramente contribuyeron a hacer caer, las ataduras mentales de tres o de cinco «provincias» ultramarinas de nuestro orgulloso ex Imperio. Salvo los entretenidos correteos, primero franceses y centroeuropeos después, de que fue objeto Voltaire en vida, a ningún país como a España podrán agradecerle luego su pensamiento y sus escritos la vigorosa porción de prestigio que, inevitablemente, decantan el rencor y el encono en estos casos.

Pero hablábamos de una *lotería*, recaída aquí y ahora en el cáustico señor de Fernay, mediante un «décimo» de sólo tres y afortunadas cifras: los cuidados de esta recentísima edición de «Alfaguara» (2), la atinada selección de sus textos y, sobre todo, la confianza de su traducción y sus notas a Carlos R. de Dampierre, quien cuenta como uno de los más sensibles y exigentes traductores del francés; no hay muchos en verdad, con tantos méritos, de los que podamos presumir hoy.

En realidad, y pese al título de este comentario, no me es posible hablar a pulmón lleno de «relectura» de Voltaire, sino casi de lectura,

(2) Voltaire: *Opúsculos satíricos y filosóficos*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1978.

porque, aunque conocía varios de los escritos breves o más extensos aquí incluidos, no me habían llegado otros de ellos ni en castellano ni en francés, y ha sido una gozada asumir o reasumir otros a través de las límpidas versiones de Dampierre.

Concebido con todo rigor y provisto de una impecable información, que comienza con el prólogo del profesor barcelonés Carlos Pujol, especialista en Voltaire, y que se extiende incluso a una escrupulosa clasificación de las notas, el volumen de «Alfaguara» es, sin embargo, todo lo contrario de uno de esos libros a los que, justamente por su importancia, puede dar pereza enfrentarse en nuestros sobrecargados días. Sus cuatrocientas cinco páginas se van de unas sentadas, que pudieran ser una sola si se dispusiera de tiempo para eso.

La selección incluye dos libros, el *Tratado de la tolerancia* y *El filósofo ignorante,* y veintiséis opúsculos de muy diversa aunque, en todo caso, reducida extensión. Este conjunto, enriquecido por los textos previos del prologuista, el traductor y el encargado de la edición, es breve, pero basta para deparar una muy suficiente visión del dilatadísimo campo del pensamiento volteriano: sus tan demoledores como divertidos ataques a las religiones y, en especial, a la que recibió (es decir, a la que recibimos), ataques en los que cierto concepto de Dios, esto es muy importante, de un Dios posible y no convencional, no transmitido por los hombres, siempre o casi siempre queda respetado y a salvo, con lo que cae bastante a tierra la indiscriminada monserga del ateísmo volteriano; su garra sociológica, humanística y política; su previsión de contemporaneidades (no creo, por ejemplo, que el escrito «Mujeres, sed sumisas a vuestros maridos» esté tan, tan lejos de los posteriores y actuales movimientos feministas como en una nota se nos indica); su expresión, siempre clara, matizada, directa y eficaz; su hambre de justicia, tan hermosamente arriesgada y ostensible en la denuncia del caso Jean Calas, cuyo tema atroz dio lugar al *Tratado de la tolerancia.* Y su sentido del humor, del que ofreceremos un solo botón, acerca de la fanática cofradía penitencial de los *frérots,* los flagelantes, y de su intolerancia: «*¿Se pretendía* —escribe Voltaire— *que todos los cristianos entrasen en la cofradía? ¡Qué hermoso espectáculo ofrecería toda Europa con capuchón, antifaz y dos pequeños agujeros ante los ojos! ¿Se cree de buena fe que Dios prefiere este indumento a una chupa?*»...

Dos objeciones. El precio del libro, inasequible a bolsillos modestos. Y que en su contenido voluminoso, documentado como para contentar al más exigente, se haya deslizado una omisión a la vez grave y pueril: se nos habla hasta de mínimos pasos del personaje, pero no encontramos, ni en la cronología biográfica ni en parte alguna, el

nombre de pila de Voltaire, François Marie, que nos da en una noticia de seis líneas hasta el más elemental de los diccionarios.— *FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20.)*

LAS MINIPERVERSIONES DE UN GRAN DRAMA *

Cuando en 1963 Rubem Fonseca da a conocer su primer libro de cuentos *Os Prisioneiros*, el ambiente adormilado, cargado de subjetivismo y de *aventura del lenguaje* del casi regresivamente pacato panorama de la cuentística brasilera, es sacudido por un verdadero impacto. Demasiada ficción de la vida interior y vagas reflexiones de sofocadas atmósferas verbales predominaban en el medio. Con Fonseca irrumpe el escritor de maestría, sólido y seco, que desenvuelve con vigoroso dinamismo una colorida prosa expresiva al servicio de temas fuertes y de bases concretas, reales, poderosamente sugestivas.

Con la aparición de los siguientes libros de Rubem Fonseca *A Coleira do Cão* (Río de Janeiro, 1965), *Lúcia McCartney* (Río de Janeiro, 1969) y su primera narración larga *O Caso Morel* (Río de Janeiro, 1973), la opinión de la crítica se hace unánime: Rubem Fonseca es un escritor relevante, que explora con energía y talento la tragedia urbana de una sociedad en desarrollo y cosmopolita, que trata al lenguaje con estrictez y contundencia y quien, abarcando en exclusividad el campo de los cuentos de acción pura, embate de frente contra los enredos tradicionales y la mecanizada caratcerización de los personajes.

Afortunadamente para Fonseca, esta irrupción en la escena del cuento brasilero no es individual. La obra de otros valiosos cuentistas del orden de lo excepcional (João Antonio, Luiz Vilela, Wander Piroli, Ricardo Ramos, sólo para citar algunos escritores con obras válidas aparecidas para esos años) hacen más llevadera esta casi responsabilidad de ser uno de los elementos más representativos de lo significativo que está ocurriendo en el cuento brasilero, uno de los más ricos de la literatura latinoamericana.

Feliz Año Nuevo es de 1975. Su segunda edición (la primera se agotó rápidamente) es secuestrada por los cuerpos de vigilancia de la censura en 1976. En ese mismo año, la novela *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandao (cuya primera edición aparece en Italia), corre el mis-

* Fonseca, Rubem: *Feliz Año Nuevo*. Ediciones Alfaguara, 1978, Madrid.

mo destino. Acusadas de difundir materiales pornográficos y puntos de vista críticos contra ciertos *estilos de vida,* las dos obras ingresan en la lista negra de lo no distribuible. Este desgraciado accidente no aumenta ni borra la capacidad narrativa de Fonseca de describir a las enormes urbes contemporáneas (especialmente Río de Janeiro —Brandao trabaja más con el telón de fondo que le presta la monstruosa São Paulo—) «como verdaderas *selvas trágicas,* en que lo cotidiano aparece como un conjunto de celadas fatales e irreversibles», al decir del crítico Fabio Lucas.

Situado en el centro de la tormenta, meteorólogo impasible que sabe que esta borrasca no es la única ni la última, el narrador, ambientando los conflictos y los personajes en tenebrosos medios ciudadanos (las altas esferas, el lumpenaje, el periodismo de consumo, el alto empresariado, los funerarios ambientes tanáticos de una oligarquía en retirada, los deportes populares), haciendo un paciente relevamiento de angustias, contradicciones y frustraciones, eleva a su vez un testimonio contra la subversión de ciertos valores que parecieron intocables (pero sin moralizar su discurso, sin catequizar su mensaje; sólo exponiendo el duro drama contemporáneo de una megápolis).

«Casi aliterario, Fonseca consigue aproximarse a la verdad sin adornos, tocarla y expresarla en su manifestación más cruda», dice uno de sus críticos. Y para Luis Correa de Araujo, el texto de Rubem Fonseca *«torna palpable la contundencia de la vida, lo insólito, lo grosero, lo erótico, lo cínico, lo ambicioso y lo angustiado que somos. Su sintaxis es así de golpes, asumiendo una tonalidad cáustica y una tensión muscular casi patética».*

En estos quince cuentos de *Feliz Año Nuevo* nuevamente el tema central de los cuentos de Fonseca vuelve a ser la tragedia de lo cotidiano. Tragedia narrada sin ornamentos, con la velocidad agresiva del que quiere llegar por cualquier vía y de cualquier forma (y en estos casos —se deduce— la mejor vía y la mejor forma son el gran despojamiento) a cierto nudo central de la cuestión. Sin embargo, para nada solemne, y desde ahora, lejos de lo «objetivo magistral», Fonseca reconoce en el tratamiento del absurdo, del humor y de un cinismo a desagrado, las herramientas que le facilitan el acceso hacia la naturaleza de su enigma.

Fonseca tiene la brillante virtud de acortar al máximo las distancias entre narrador, ficción y lector. Tanto por la seducción de los temas o por la fuerza de la inventiva y el libre transcurrir de su fantaseo, sus temas nos atrapan aun en su exotismo (y no por esta causa). Nos instala en un «desde adentro» semicómplice, semijuez.

Para eso el vocabulario rigurosamente escogido y una llamativa plasticidad para la captación de las distintas *hablas*, según la extracción social del protagonista, son uno de los elementos de acción narrativa que agregan dramaticidad y velocidad corrosiva a sus relatos.

Las descripciones son someras, rítmicas y exaltas, al estar en exclusiva función del desarrollo del cuento, lo primordial de toda esta exposición: el choque feroz entre dos concepciones y estilos de vida. Los personajes son recorridos por rencores nada gratuitos. En todos ellos hay «hambres reales» (de dinero, de bebidas, de lujos, de joyas, de mujeres, de paz y trascendencia). Hambres difíciles de saciar. Hambres que generalmente dan de boca contra una enorme frustración y un enorme desconocimiento.

Al insertarnos —por el *punto de vista* que nos «obliga» a ocupar en el desarrollo de la narración— generalmente del lado de los «culpables», Fonseca nos muestra con vastedad los resortes de la humillación, de la postergación, de la realidad asesina. Todo avanza a rápidos pasos de ligeras pinceladas crueles. El *todopoderío* del autor se realiza en su totalidad en este manejo de la fragmentación de la historia y de los grandes vacíos inexplicables.

Los recursos narrativos de Fonseca son innumerables. Desde el manejo de un diálogo sin una caracterización desmesurada del que habla hasta la primera persona confesional del último texto (una crítica despiadada a los censores y a las pandillas beatas de la fiscalización de la creación y el pensamiento) de *Feliz Año Nuevo* todo es utilizado con seguridad y certeza. Y este oficio es el que nos permite sentir haber sido sumergidos en un mundo exacerbado, al borde de la quiebra psíquica y de una inestabilidad irracional y una sobrevivencia absurda.

Fonseca manejará todavía un cierto desprecio humorístico y la capacidad de un odio tenebroso. El ser social, en los cuentos de Fonseca, ha perdido toda alegría, está masificado, contracturado por el tironeamiento de sutiles alienaciones, insolidario, asocial. De allí que su prosa se recree como en esta especie de violación permanente que significaría el hecho de «entrar en la vida del otro». Es como si la gran voz de la ciudad (la voz de la ciudad hecha de millones de voces silenciadas) ahogara, en una montaña de humor de pacotilla y erotismo sin felicidad, la voz del hombre.

Excelente trabajo del traductor del Barco. Resuelve con elasticidad los distintos climas discursivos y permite una lectura que tanto puede hacerse en México, como en España; esto es: resuelve el problema de un discurso ciudadano para otras audiencias ciudadanas.— *MARTIN MICHARVEGAS (Recoletos, 11-2.º, MADRID-1).*

DOS LIBROS DE ANTONIO FERRES

El colibrí con su larga lengua y otras historias.

Una lectura global de la narrativa de Antonio Ferres permitiría distinguir dos periodos: el primero incluiría su obra testimonial, social, que abarca hasta 1970 y cuyos hitos serían *La piqueta* (1959) y *Tierra de olivos* (1964). En el segundo, marcado por la estancia del escritor en Estados Unidos (1967-1977), los temas recurrentes son la alienación, la desagarrada soledad del exilio y la exploración, entre humorística y fantasiosa, de las alucinaciones provocadas por la Guerr Civil. A esta segunda fase corresponden *En el segundo hemisferio* (1970), *Ocho siete seis* (1972) y las dos últimas obras de este narrador: *El colibrí con su larga lengua y otras historias* (1977) y *Los años triunfales* (1978).

Aunque los ocho cuentos incluidos en *El colibrí...* (1) tienen como tema la soledad que acompaña al desarraigo podrían ser categorizados en dos grupos: *a)* el exilio; *b)* la dimensión fantástica. El cuento «El colibrí...», que da nombre al libro, está montado en torno a las reflexiones de la innominada protagonista quien, a raíz de la muerte de su esposo Pedro, rememora las causas y consecuencias que el desarraigo físico y mental tuvieron en su familia. La ambigüedad del imperperfecto, que marca la distancia entre narrador y personaje, nos transporta a los días de Madrid y a las causas de la emigración a los Estados Unidos («Lo veíamos todo encerrado y por esto nos marchamos de España») (p. 109), y el presente actualiza el fracaso de la experiencia de la vida americana: «estoy convencida de que el Infierno es esto. El Infierno son estas praderas del medio-oeste de los Estados Unidos de América, aquí donde ya se ha consumido la gente» (pp. 107-108). En este relato se nos revela autobiográficamente (2) el grado de alienación del español trasplantado a la América del Norte. La crítica social se extiende a la estupidez institucionalizada del mundo académico yanqui, las formas absurdas e inútiles del americano para combatir la soledad y la sordidez de la urbe norteamericana, en este caso Chicago: «... no existe ninguna importante ciudad hasta llegar a Chicago. Es la segunda ciudad de Estados Unidos, pero como son ya más de las cinco de la tarde, no habrá nadie en las calles del centro. Ni un alma. Los rascacielos dorados aun en lo alto por un sol de potasio.

(1) Citamos por el *El colibrí con su largo lengua y otras historias*. Madrid, Editorial Zero-Zyx, 1977.

(2) El paisaje físico y espiritual de este cuento corresponde a De Kalb, el puevlo donde se encuentra la universidad de Northern, Illinois, donde Ferres ejerció la docencia por ocho años.

Los canales oscuros. Y calles y calles abandonadas, solitarias. De tarde en tarde, algún raro transeúnte, con cara de miedo, mirando de reojo a las esquinas de los callejones, mirando así asustado, porque se mata mucho en estas ricas ciudades, se mata, no porque seas rojo o republicano o masón, se mata como podría uno decir: "llueve" o "hace calor" o "hace mucho frío"» (p. 117).

Después del suicidio progresivo de su alcohólico marido y del casamiento de su americanizada hija con un chicano, la protagonista parece aguardar en la terrible soledad de un asilo de viejos la llegada de su hija y yerno.

El recuerdo autobiográfico del relator en primera persona nos enfrenta en «El exilio del parque» con el innominado exiliado español que amparándose en la última amnistía vuelve de México. La idealización que por la distancia física y espiritual hace el desterrado de su madre patria se proyecta a la ilusión del personaje por encontrar el frondoso Parque del Oeste madrileño que dejó a su salida, y que la realidad actual desmiente. El trasterrado trágicamente comprueba la imposibilidad de recuperar una infancia que la guerra inexorablemente le arrebató: «He deslizado mi vista desde la pendiente, ladera abajo, sintiendo un gran ahogo, un vértigo indefinible. Creo que ha sido en el sitio exacto donde me planté de niño con mi madre, para observar. «"Hijos de la chingada", me dan ganas de decirles, como hablan los mexicanos. Me da gana de gritarlo, y siento mucha rabia, un odio infinito contra todo el mundo. No, ya sé que nunca jamás nadie va a poder regresar a aquel Parque del Oeste. Nadie va a poder volver. Ni en cientos de años. Ni en miles de años seguramente» (p. 102). El viejo sentado en el parque se convierte en el buco expiatorio del inmovilismo contra el que el exiliado descarga su odio llamándole «Viejo cabrón fascista» (p. 105).

La idea de que la literatura es algo más allá de lo real e imaginario se confirma en el resto de los cuentos incluidos en *El colibrí*. Relatos fantásticos, como el de la «Historia de la cabeza encantada», porque partiendo de la realidad —el desamparo y exilio del mundo exterior provocado por la guerra civil— se exponen anomalías cuya raíz está en el contexto histórico franquista: «Recuerdo largas temporadas de las que yo había pensado lo mismo. Hago referencia a las épocas más sedimentadas y sórdidas de la última dictadura, cuando me parecía que sólo cambiaban las grandes carteleras de colores brillantes y asombrosos dibujos a la puerta de los cines del barrio. Me acuerdo que llegué a decir que era un tiempo vacío, desesperado y sin historia. Pero me reiría de aquella afirmación, si tuviera garganta o algo con qué reír. Tengo ganas inmensas de reírme, eso es todo»

(página 16). Las reflexiones de esta cabeza separada del cuerpo nos trasladan a las aterradoras vivencias de la guerra y posguerra y al sufrimiento eterno a que se ve sometida la cabeza manipulada por sabios y el no menos violento ataque final de las moscas.

«El viejo, la niña y los almacenes de Madrid-París» trata de la enajenante situación de una anciana, aislada, ciega en un mundo futuro sin varones. La soledad de este ser es compartida por otras compañeras que abandonadas en el cosmos intentan combatir su alienación relatándose historias absurdas. Parecida situación de aislamiento encontramos en «El león», donde dos ancianos en un asilo se cuentan sus miedos y sueños.

El paso del tiempo confunde recuerdo e imaginación en la mente de los niños que en el relato «El círculo celestial» testifican el hallazgo de un ahorcado. Los pensamientos del joven testigo nos revelan surrealísticamente la escena del cadáver y las razones de este crimen: «Veo al hombre ahorcado, como lo vi: con la lengua fuera que le crece y crece y crece y crece y crece hasta lamer las botas del Enano vestido de uniforme militar de gala de fiesta mayor en el centro de un retablo enriquecido de retorcidas hojas doradas y sinuosas columnas, cerca de donde sale la voz que repite que el hombre ahorcado se mató a contraespaña para hacer mal a la patria y dilatar la pervivencia de algún demoníaco masónico absurdo rito, que se mató sin respetar que él mismo estaba amnistiado, que su insignificante nombre había salido en los periódicos junto al de otros muchos hombres y mujeres amnistiados o indultados graciosamente y sin merecerlo» (p. 57). Suicidio justificado por la imposibilidad de romper el eterno círculo del fascismo español: «Y sé que incluso, aunque premeditada y pícaramente me alejara levantando los pies nuevos de los campos de trigo, levitando, trazando en mi marcha de despegue una ligera parábola ascendente, también acabaría por volver feroz y vengativo al mismo sitio en que estamos caídos desde el principio el hombre muerto asesinado, el grueso árbol y yo. "Acaso se muera su Excelencia de muerte natural y venga milagrosamente un tiempo lleno de alegría", le digo al árbol. Porque de seguro nos encontramos acá para siempre, en un perdurable círculo celestial» (p. 59). La versión de la niña, que descubre el cadáver a quien los perros han comido los pies, nos aclara que el suicida no estaba amnistiado, según la versión oficial, confirmando así el inmovilismo del sistema: «Envejecen los que mandan y los mandados, pero es lo mismo» (p. 60).

Los traumas provocados por el franquismo los encarna, en «La mujer de la cicatriz en la cara», un profesor de historia que persigue por el centro de Madrid a la mujer de la cicatriz, caza que se relaciona

con el anuncio de la exhibición del paleolítico en un museo madrileño. Simbólicamente esta persecución de un enigma, o de una imaginaria posesión, deja al perseguidor en «una inmensa soledad, una ansiedad terrible» (p. 90). Manía persecutoria ésta que ha sido provocada por la muerte de Franco y que se asocia con la preocupación del profesor por ahondar en ese mundo de las cavernas y la locura franquistas: «Creo que llevaba yo mucho tiempo esperando, desde mi niñez, y que lanzándome ahora —tras la muerte del dictador— de esta manera al mundo voy a tener la revelación más importante de mi vida, el descubrimiento del asombroso desesperado origen nuestro, voy a saber del silencio de la locura de los primeros hombres, los que todavía no tenían voz ni palabras» (p. 91). Esta mágica mujer podría haber sido el instrumento para exorcizar los miedos y pesadillas del pasado: «... ella sabe más que yo y que podrá ayudarme en la magia de conjurar y traer a mis manos los seres y las cosas más vivas del mundo. No podría rebajarme a explicárselo mejor a los estudiantes de mi clase» (p. 96). Sin embargo, la llegada final de la mujer a un recinto iluminado le descubre al personaje la imposibilidad de aprehender ese mundo de sombras, es decir, de explicar el origen de la pesadilla histórica del franquismo.

El fantasma de la guerra civil se traslada en «Espaciario» a la isla de Gran Canaria, donde madre e hijo esperan la salida de Lenín Perdomo, condenado a muerte al principio del conflicto. De la ambulancia que lleva al niño al hospital, a causa de la insolación provocada por la larga espera, pasamos a una nave espacial en la que el padre sufre una nueva condena por el asesinato de su mujer cuyo cadáver flota en el cosmos.

La ambigüedad de la alienación y las neurosis provocadas por los fantasmas históricos del franquismo explican la importancia que el plano imaginativo, como forma de exposición y liberación de estos fenómenos aberrantes, tiene en los cuentos de Ferres.

Los años triunfales

La sordidez del ambiente de posguerra y la angustiosa búsqueda de una maestra que trata de localizar a su desaparecido esposo son los motivos de *Los vencidos* (1965), primera parte de la trilogía «Las semillas», mientras que en la segunda *(Al regreso del Boiras,* 19975) se relata la desilusión, miedo y esperanza de un exiliado que vuelve a su patria chica. En la tercera parte, *Los años triunfales* (3), nos

(3) Citamos por *Los años triunfales.* Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

enfrentamos con la historia de un fracaso vital desde una perspectiva narrativa donde la dimensión imaginaria adquiere especial importancia. Este metafórico e irónico relato alude con un humor escéptico, ético, al posible efecto catártico que la guerra tuvo en los que la vivieron y padecieron y el degradante balance real de este conflicto. Antonio es el protagonista y omnisciente narrador a través de quien contemplamos la erosión social y moral bajo los años del franquismo. La fábula se organiza en torno a la defensa de los ideales del abuelo, el Búho, personaje que encarna los principios de justicia y libertad defendidos por los demócratas en contraposición a la indiferencia y conformismo de Antonio, personaje traumatizado por el hambre, el sexo y el miedo, que termina acogiéndose a los beneficios económicos de lo «vencedores». Antonio es un neurótico cuyo sentimiento de inferioridad se manifiesta especialmente en el complejo de culpabilidad del que trata de librarse asumiendo la personalidad del Búho. La percepción, forma inferior de conocimiento de Antonio, está plenamente de acuerdo con el carácter instintivo, primitivo de este personaje: «siento que soy el Búho, que mi gesto y todo lo que hago y pienso corresponde al Búho, que está dentro de mí, invadiéndome, sobre todo huelo como el Búho, mi orina y mi sudor» (p. 75). El sentimiento de culpabilidad del Búho está en relación no sólo con el hecho de que el abuelo fue encarcelado por la delación de la hermana de Antonio, sino porque éste cree encontrar el sentido a su absurda vida mediante la identificación con el espíritu rebelde del abuelo cuya conducta admira y condena a la vez: «Pienso que es Búho el que tiene la culpa de todo lo que pasa, de que yo sea como soy, en lugar de ser como las gentes que se acostumbran y conforman» (p. 99). Este complejo de inferioridad se refleja en las numerosas veces que Antonio evita el enfrentamiento de su imagen en los espejos (páginas 13, 15, 19, etc.).

La incapacidad de Antonio para la acción noble, solidaria, tiene su correlato en su frustración amorosa, según la moral entonces dominante que sancionaba la actividad sexual no procreativa: «Para culpas, un servidor. Durante la guerra creía yo que cuando me masturbaba siempre bombardeaban luego, por castigo, los obuses» (p. 83). Los amores con Concha, la compañera de trabajo, no logran superar la alienación del personaje, sino que la acentúa, pues al final del relato Conchi, convertida a la causa republicana, abandona a Antonio, quien claudica aceptando las reglas del sistema político que le garantiza la subsistencia.

La apoyatura sensorial e involuntaria de los recuerdos de Antonio explica la fragmentación y el entrecruzamiento de planos temporales

de la narración dentro de la historicidad del relato que se extiende desde la guerra civil hasta 1975, año de la muerte del Caudillo. La prosa de *Los años triunfales* está impregnada de un tono viscoso y un ambiente de desolación (campos yertos, habitaciones desnudas, pasillos solitarios) que configuran la esterilidad, el ahogo y el vacío que caracterizan la vivencia de los personajes. Novela de la ruina moral y psíquica de un mundo —el de la guerra civil— que surgido de una situación caótica se ha venido nutriendo de su propia descomposición.—*JOSE ORTEGA (University of Wisconsin Parkside KENOSHA, Wis. 53140, USA).*

TRES NOTAS BIBLIOGRAFICAS

VERDU DE GREGORIO, JOAQUIN: *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo.* Ed. Ariel, Barcelona, 1977, pp. XXIII + 274.

El estudio comienza ofreciéndonos una breve exposición de la situación del teatro español en la inmediata posguerra, enlazándola con todo el panorama literario: «... la posguerra supuso un retroceso en el ámbito intelectual y de la creación artística. Nuestras mejores mentes se desterraron o desaparecieron como consecuencia de esta contienda. Marginado de los movimientos europeos —Brecht, Artaud, Piscator—, nuestro teatro buscaba, en la evasión, el olvido de una situación de dolor» (p. XI).

A continuación examina con notas volanderas la dramaturgia de Buero Vallejo —su obra y el tiempo histórico en que se fraguaron—, sin olvidar en ningún momento el hombre que la hizo posible, pese a las circunstancias adversas que en él concurrían: Buero Vallejo pertenecía al grupo de los vencidos.

Buero Vallejo optó por el posibilismo como medio para romper la aparente imposibilidad. Posibilismo que supone la no aceptación de la teoría de la imposibilidad absoluta que cierre todo camino a la expresión artística comprometida. Este fue el camino elegido por Buero Vallejo para contarnos esa otra realidad que no figuraba en la España de aquéllos, al menos en la oficial, «la verdadera realidad, la realidad española, debido al excesivo triunfalismo, no contaba para el teatro».

El autor del volumen que reseñamos en *El hombre y su circunstancia* nos afirma «que el objeto de este libro es el de —a través de las obras que consideramos más representativas— ahondar esencialmente en la riqueza ética que contiene esta dramaturgia. Examinamos el

significado más que el significante: la luz y su lucha con la oscuridad; el hombre en relación con los otros y con su circunstancia; la ceguera y la videncia; el bien y el mal; la comunicación y la incomunicación; la lucha por la libertad... Para, y, sobre todo, a través de las que creemos las más importantes de sus tragedias, conocer mejor al ser que habita continuamente a nuestro lado: el hombre» (p. XXIII).

El análisis que nos plantea el profesor Verdú está basado casi exclusivamente en el significado del signo lingüístico, dejando aparte sistemáticamente el significante, es decir, el estudio intenta agrupar la dramaturgia bueriana bajo epígrafes —constituyen capítulos—, según las ideas «éticas» que conforman las obras.

Los oprimidos: «Las palabras en la arena», «Historia de una escalera», «Hoy es fiesta», «Las cartas boca abajo».

El mito, la fábula y el misterio: «La tejedora de sueños», «Casi un cuento de hadas», «Irene o el tesoro».

Los soñadores: «Un soñador para un pueblo», «Las Meninas».

Los ciegos: «En la ardiente oscuridad», «El concierto de San Ovidio».

Las víctimas: «La doble historia del doctor Valmy», «El sueño de la razón».

Los sótanos de la libertad: «El tragaluz», «La fundación».

Nos parece que un análisis, y principalmente en teatro, basado esencialmente en el significado, aunque no dudamos de su operacionalidad, supone, de entrada, cercenar parte de las posibilidades significativas del hecho teatral. A nuestro entender, el hecho teatral se nos presenta como uno e indivisible, ya que el mensaje en el teatro aparece indeleblemente unido a todos los significantes, que son, en definitiva, quienes dan vida al significado.

Pero salvo esta pequeña objeción que hemos planteado, el estudio encierra indudables aciertos: elección de las obras más representativas, perfectas subagrupaciones y, sobre todo, una gran clarividencia en las planteamientos del significado que emergen de cada una de las obras analizadas hasta alcanzar una definición totalizadora de la esencia dramática de Buero Vallejo.

La unicidad del hombre, Buero Vallejo, y su obra quedan patentes a lo largo del presente estudio, que intenta resaltar la faz moralizadora de su quehacer como hombre de teatro.

En la *Luz y la oscuridad*, que se nos presenta a modo de epílogo, hace el autor hincapié en la importancia que el hombre, inmerso en la sociedad que lo cobija, tiene para la dramaturgia de Buero Vallejo. El hombre, como ser humano concreto, es el eje central del teatro.

«La dramaturgia de Buero Vallejo no da una respuesta adecuada a cada uno de los interrogantes que nos presenta. Su teatro tiene como

misión la indagación sucesiva del hombre y, a través del hombre, de la sociedad. Cada pregunta nos lleva a nuevas incertidumbres, al replanteamiento de nuevas cuestiones. La obra de este autor es abierta a todos los interrogantes que acompañan al hombre; no pretende ser total ni cerrada en el sentido de dar una serie de soluciones que nosotros mismos no hemos llegado a encontrar» (p. 265).—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.° izqda. MADRID-35).*

ALVARO GARCIA MESEGUER: *Lenguaje y discriminación sexual.* Editorial Cuadernos para el Diálogo, S. A. Madrid, 1977; pp. 358.

En la *Introducción* nos plantea la estructuración que ha tenido presente para la confección del volumen que aparece dividido en *I, parte teórica,* y *II, acotaciones,* al diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Las palabras de *Presentación* pertenecen a Amando de Miguel.

En I trata del lenguaje y comportamiento social como medios que se influyen recíprocamente.

Bajo el apartado *Sexismo y lenguaje* analiza el intelectualismo, que lo aborda en contraste con el vitalismo, a base de ejemplificaciones sencillas y aduciendo experiencias infantiles para llegar a la conclusión de que los tipos puros, tanto vitalista como intelectual, no es fácil que se den; la diferencia de ambos tipos viene establecida por el lenguaje.

«El intelectual considera el lenguaje como el principal y casi único vehículo de la comunicación humana, y es sólo mediante él como se entiende y relaciona con los demás» (p. 22). «Mientras que el vitalista preriere en su comunicación más la llamada lógica paradójica según Erich Fromn (no dice de qué obra está tomado el aserto, hecho que se repite en múltiples ocasiones) que la lógica aristotélica» (p. 32).

A continuación desarrolla la influencia que la cultura, basada en una educación sexualizada, ejerce sobre la sociedad y que, inevitablemente, repercute en el lenguaje adscribiendo estructuras propias para la mujer que se ha visto infravalorada en la sociedad occidental. Siguiendo esta línea, llega a afirmar que la Academia y su diccionario son sexistas en muchas definiciones, a lo que nosotros respondemos que la Academia no crea el lenguaje, sino que refleja la mentalidad (cultura) de la sociedad que representa.

En *Lenguaje, pensamiento y realidad* corrobora, con abundantes citas, las más desenfadadas, la importancia del papel que juega el lenguaje en el proceso educativo, ya que por medio de las palabras

es como los niños se van informando del mundo al que paulatinamente se incorporan.

La cultura heredada nos ha transmitido un cierto arquetipo masculino y otro femenino, los cuales hay que suponer se han plasmado en el lenguaje: *La pareja humana a través del lenguaje.*

Páginas adelante afirma que si la Academia tiene como misión fundamental reflejar hechos de habla, y si tales hechos son sexistas, los autores del diccionario no tienen la culpa. Ahora bien, la forma de redactar las definiciones puede, a su vez, ser o no sexista. Por lo que inferimos —se deduce— que en muchas ocasiones la Academia sí lo es a la hora de redactar el diccionario. Opinión que así expuesta no compartimos en su totalidad, ya que la Academia, como el autor del libro certifica, recoge el sentir general de la cultura en la que se halla inmersa y que, inevitablemente, conforma el lenguaje.

Así, por ejemplo:

Desvirgar: «Quitar la virginidad a una doncella», el autor del libro apostilla: No a un doncel (p. 86).

A lo que nosotros, a su vez, apostillaríamos: el virgo, por antonomasia, no aparece nunca referido al doncel, por mucho que, de momento, no queramos ser sexistas.

Con *Al hilo de ciertas ideas religiosas* expone la influencia que la Iglesia ha ejercido en la cultura, que se encuentra reflejada en el lenguaje y sancionada en abundantes definiciones del diccionario.

Así: «*El otro mundo:* La otra vida que esperamos después de ésta, adonde van las almas de los que mueren.»

Argumenta: Esta definición debería sufrir algún retoque, puesto que no deben generalizarse unas creencias religiosas que los lectores del diccionario no tienen por qué compartir (p. 101).

Creemos que no es la solución: desvestir a un santo..., y ¿los que sigan creyendo?

Sí, por el contrario, vemos acertado el comentario que el autor proporciona en otros ejemplos:

Onanismo: «Vicio sexual solitario, masturbación.»

Masturbación: «Acción y efecto de procurarse solitariamente goce sexual.» Queda la duda, entonces, de si se trata de un vicio o no, ya que así es calificado en una de las voces, pero no en la otra» (páginas 109-110).

El lenguaje, en muchos casos, manifiesta una clara superioridad del hombre sobre la mujer, y en este sentido se ve reflejado en las definiciones del diccionario. Así:

Maestro: El que enseña una ciencia, arte u oficio.

Maestra: Mujer que enseña un arte, oficio o labor.

Comenta: «Como se ve, la maestra no enseña ciencia y, en su lugar, enseña labor» (p. 126).

Propone que el diccionario en lugar de definir *El que* diga *Persona que,* y aboga por una actualización del diccionario, ya que muchas definiciones se han quedado anticuadas, y, añadimos nosotros, los señores académicos también lo desean, pero los medios con que cuentan son limitadísimos y el trabajo abundante y disperso, por lo que en algunos puntos la realización no adelanta con la celeridad que —estoy seguro— todos deseamos.

La parte II la compone una larga serie de acotaciones al diccionario de la Real Academia de la Lengua, aplicando los criterios expuestos a lo largo y ancho de la parte I.

Concluimos: Aunque no estemos de acuerdo en algunos puntos y encontrando fallos en la exposición metodológica (no echamos en falta la terminología profesional), creemos que trabajos como el presente —deslindando claramente los campos, y teniendo en cuenta la ingente labor de la Academia—, son provechosos y saludables para el mundo de la lingüística, a la vez que profundamente atractivos.— *J. S. L.*

GUBERN, ROMAN: *Comunicación y cultura de masas.* Ediciones Península. Barcelona, 1977, pp. 300.

El volumen que tenemos entre manos es una recopilación de textos que, en su totalidad, ya habían sido publicados «en los últimos años del franquismo o en los primeros meses del posfranquismo» —vale decir desde 1970 hasta nuestros días— en revistas más o menos especializadas. Por ello, y el autor es consciente, el volumen es heterogéneo: «... He tenido que afrontar, naturalmente, el problema de la heterogeneidad de los textos, debida a la diversidad de publicaciones y exigencias que estuvieron en el origen de su inicial redacción, desde el semanario de información general hasta la revista mensual especializada» (p. 7).

Los artículos que se recogen en el presente volumen abarcan todo el amplio mundo, sin especialización alguna, de lo que hoy entendemos por comunicación y cultura de masas. Cualquier anécdota, hecho curioso, manifestación espontánea o proceso histórico del campo que fueren tienen cabida para la reflexión del autor. Así sobre «la propia imagen», «breve antropología del Olimpo cinematográfico», «los *comics* de aventuras exóticas en la pantalla», «la industria del deseo», etcétera, que, con la finalidad de presentar una mejor estructuración de cara al lector, han sido subagrupados en apartados tan sugerentes

como: «El espejo fotográfico», «sobre el ensueño cinematográfico», «los *comics* en la industria de la imagen», «la telecomunicación electrónica», «estructura y análisis de la industria cultural», «sexualidad y cultura de masas», «información y democracia».

Pese a la variedad de temas esbozados —dentro del variopinto mundo de la información— y a la indudable actualidad de muchos de ellos (no olvidemos que todavía hoy permanecen muchas de las circunstancias que los motivaron), la obra en sí, considerada en su conjunto, adolece de falta de profundidad en su planteamiento, aunque no debamos perder de vista la génesis y destinatarios de su primera redacción:

> El criterio de selección ha sido, simplemente, el de eliminar los textos más coyunturales y efímeros, pero he conservado varios de los que, comentando una noticia de actualidad (y, por consiguiente, coyuntural y efímera), contienen reflexiones o suponen un alcance ideológico o teórico que va más allá de la contingencia periodística (p. 7).

La obra la entendemos como vehículo de divulgación, de comentario más o menos jugoso —nosotros entresacamos «análisis de un discurso de Girón»— y de bastante menor entidad que en obras anteriores del mismo autor, por ejemplo, *El lenguaje de los «comics»*.—*J. S. L.*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

SEVERO SARDUY: *Para la voz.* Espiral teatro, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978.

A la obra narrativa de Severo Sarduy, con todas las búsquedas por él desveladas en el momento de su proceso creador, se ha venido a incorporar esta nueva experiencia que desconocíamos en su verdadera dimensión, el teatro. El volumen recoge cuatro piezas: *La playa, La caída, Relato* y *Los matadores de hormigas.*

El libro se abre con dos introducciones sobre *La Playa,* debidas a Roland Barthes, y *La playa de Severo Sarduy,* de Guy Scarpetta. En cada uno de estos trabajos se nos dan unas referencias para comprender y aproximarse a las obras. En una parte del trabajo de Barthes podemos leer: «En *La playa* escucho la alegría de alguien que tiene una buena relación con el lenguaje, lo que hoy me parece muy raro,

Severo Sarduy habita el lenguaje de una manera feliz: ama las palabras no por manía (ningún verbalismo), sino por afecto. De ahí ese resultado paradójico: la futilidad que pone en escena resplandece de la felicidad de escribir; esa confianza se gana nuestra escucha (o al menos la mía): recibo ese texto moderno sin miedo; sin miedo a no comprender, a aburrirme, a que me intimide.»

Vale también citar aquí, superando la brevedad, algunas de las palabras de Scarpetta: «La pieza de Sarduy implica una posición nómada, móvil, de raíces cortadas, un recorrido infinitamente dichoso, un sentido del gasto gratuito, de la *pérdida*. Lo que no puede sino exasperar a todos los sujetos centrados, arraigados, acorazados, inmóviles que encontramos todos los días.» Hay que indicar que todas las obras que se incluyen en este libro fueron presentadas en diversos lugares: París, México, etc.—*G. P.*

GUSTAVO LUIS CARRERA: *Viaje inverso.* Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona.

Abrir las posibilidades narrativas hasta su más amplio límite podría ser una de las principales características de este escritor venezolano, Gustavo Luis Carrera, cuyo nombre viene a engrosar el número de narradores latinoamericanos que en los últimos años han venido a hacer más amplio el conocimiento de la literatura de habla hispánica. Su libro *Viaje inverso* nos pone ante un escritor que logra configurar una realidad que se nos hace comunicación, desde muy diversos ángulos.

Tal vez son estas multiplicidades de visiones que se superponen o se engarzan entre sí las coordenadas que vitalizan el relato de «esta crónica subjetiva a lo largo de una geografía espiritual y social». Carrera agrupa situaciones que nos van dando una atmósfera donde el tiempo se fracciona multiplicándose en innumerables referencias. Lo que pareciera conducir al caos narrativo termina, finalmente en su conjunto, por entregarnos una perfecta fusión del acontecer vital, donde todo tiene su razón de ser. En un vértice textual se mezclan sueños y recuerdos «alterando el orden histórico, que al fin de cuentas representa la suma y resta del tiempo».

Gustavo Luis Carrera es de aquellos escritores latinoamericanos que han permanecido largo tiempo en Europa, él se trasladó siendo muy joven a París, para regresar a su país el año 1958. En la actualidad es profesor de la Universidad Central de Venezuela. En su labor literaria se cuentan los siguientes títulos: *La palabra opuesta* (cuentos),

1962; *Almena de sal* (cuentos), 1972. También ha cultivado la crítica literaria y el ensayo; en este último género logró el Premio Municipal concedido en Caracas por su trabajo *La novela del petróleo en Venezuela*.—*G. P.*

JOSE MARIA CARANDEL: *Víspera de San Juan*. Ambito Literario, Barcelona, 1978.

Para aquel que conoce la actividad intelectual del autor de *Víspera de San Juan* no dejará de sorprender la lectura de los poemas que se encierran en este breve, pero, a la vez, denso libro. Hay aquí una forma de decir, a media voz, como en sordina, cosas que se nos van haciendo realidades surgidas de un contacto con las cosas íntimas, con las propias vivencias que se nos van haciendo transferibles por la sola carga de humanidad que conllevan:

Ya no hay más camino.
El viaje que un dia comencé
esperando alcanzar la plenitud,
como madera al fuego
se ablanda, curva y cierra.
Y como rueda, ruedo
a la vez, todo entero,
sin principio ni fin
con todas mis edades
Ahora ya tengo todas las edades.

Hemos querido, o mejor, no hemos podido, evitar reproducir en esta corta reseña este poema. No queriendo interferir la realidad que encierra en cuanto a la sencillez cómo la poesía puede manifestarse a sí misma. En la totalidad de los poemas que componen *Víspera de San Juan* está presente el mismo sosegado ritmo, la misma quietud que procura adentrarse en el curso vital de los hechos humanos.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *La orilla de los signos*. Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, Argentina.

Cuatro voces poéticas que se aúnan en un volumen de poesía logrando mantener una plena independencia de expresión y búsqueda personal: Beatriz Alvarez, Aníbal L. Gordillo, Angélica B. Lacunza y Jorge A. Mirarchi. Podríamos decir que en este libro se nos ofrece una muestra cabal de lo que puede ser, o a lo que puede llegar, para ser más exactos, diferentes recorridos en procura de una intenciona-

lidad expresiva. En este libro la meta de conjunto es la profunda sensibilidad que les une.

Se nos dice: «Cada uno de ellos ha tenido su propio itinerario poético y llega a *La orilla de los signos* impulsado por hondos estímulos vivenciales. La intimidad de los creadores alienta el espiritualismo común que se advierte a lo largo de las cuatro partes: *Cuerpo en trance,* se titula la de Beatriz Alvarez; *Vértices,* la de Aníbal L. Gordillo; *Simulacros,* la de Angélica B. Lacunza, y *Trasmigraciones,* la de Jorge A. Mirarchi» (Raúl H. Castagnino).

En esta «orilla de signos» nos hallamos dominados por un hecho común: la realidad de una lucidez. Por diferentes caminos que evidencian cerradas experiencias vitales se desemboca en el impulso compartido de la comunicación. Y esta comunicación, que parte de diferentes entregas sensibles, la podemos observar también en el artista que ilustra el libro, Luchi Szerman, que nos habla desde otro ámbito de la expresión, el plástico, pero que llega también a una perfecta comunión expresiva con los poemas de *La orilla de los signos.—G. P.*

ANTONIO SKARMETA: *Joven narrativa chilena después del golpe.* The American Hispanist, Inc. Indiana, USA.

Antonio Skármeta es uno de los escritores más representativos de la actual generación de narradores chilenos. Su obra ha sido traducida a varios idiomas europeos, y en su país, desde sus primeros libros, se mostró como un atento observador de la realidad, de donde proviene y desde donde él extrae, con un gran dominio del oficio de narrar lo más importante de su producción literaria.

Soñé que la nieva ardía, publicada en Editorial Planeta el año 1976, fue en su momento motivo de nuestra atención, destacando la evidente condición de narrador de la que Skármeta hacía gala en esa novela. Con anterioridad había publicado cinco libros de cuentos: *El entusiasmo,* 1967; *Desnudo en el tejado,* libro con el cual obtuvo el premio «Casa de las Américas» el año 1969; *El ciclista del San Cristóbal,* 1973; *Tiro libre,* del mismo año, y *Novios y solitarios.* Junto a su obra literaria se halla su labor en el campo de la enseñanza de la literatura. Fue profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Chile. Durante los años 1975-1976 estuvo becado por el Programa de las Artes de la Deutscher Akademischer, en Berlín Oeste.

En *Joven narrativa chilena después del golpe,* Skármeta antologa once nombres y otros tantos cuentos o testimonios, que son una

muestra importante de las preocupaciones estilísticas y sociales de la actual narrativa chilena. El volumen cuenta además con una presentación - estudio en la cual su autor nos da una serie de informaciones en torno a la problemática social en la que estos autores se han movido en los últimos años.—*G. P.*

EDUARDO HARO IBARS: *Pérdidas blancas*. Libro Dante, Madrid, 1978.

A modo de información diremos que un jurado, presidido, por Armando Benito y formado por los poetas Claudio Rodríguez, Manuel Ríos Ruiz, Angel García López, Luis Antonio de Villena y Javier Lostalé, otorgó a este libro el premio de poesía «Puente Cultural» 1976. Esto es, sin lugar a dudas, un factor que avala a éste, un primer libro de un poeta joven, lo cual, por otra parte, sin contar con los valores que en sí contiene, no pasaría de constituir una anécdota.

Los valores que encierra la poesía de Eduardo Haro Ibars son, en primer lugar, su forma de encarar el hecho poético desde una perspectiva que bordea lo confesional. Se nos dirá que toda poesía es confesional, con lo que estaremos de acuerdo; agregaremos que en este caso lo confesional no implica solamente una actitud personal, sino que involucra un mundo de realidades transferidas. En este libro nos encontramos, como se dice en una breve presentación, con «una originalidad cívica y erótica indiscutible dentro del contexto de la poesía española actual».

Pérdidas blancas es un primer libro, pero ya en su contexto expresivo existen constantes que le otorgan una unidad de forma y contenido. Cosa que no siempre suele hallarse presente en un primer libro de poemas. Hay en los poemas de Haro una capacidad de situación de la palabra en su justo significado, lo que, dada la temática sobre la que se mueve y articula el poema, podría haberse sobrepasado a sí misma, restando lealtad para con la poesía, cayendo en lo puramente anecdótico-emocional.—*G. P.*

LUIS BELTRAN GUERRERO: *Modernismo y modernistas*. El Libro Menor, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1978.

A través de cuadros vitales y estudios sobre la obra de seis nombres —Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Rodó, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona y Andrés Mata—, Luis Beltrán Guerrero nos muestra una panorámica de lo que fue y es, por las raíces que aún sobre-

viven, el modernismo en Latinoamérica. Es ésta una visión que sobrepasa lo puramente anecdótico, como uno pudiera imaginar, en una apresurada lectura.

En *Modernismo y modernistas*, de Beltrán Guerrero, están los hechos vitales y los literarios. Desde unos objetivos llenos de rigor histórico, podemos asistir a una exposición clara y precisa de lo que significó y cómo se fue creando el movimiento que más importancia tendría en su momento.

Se inicia el estudio, o los estudios, con uno sobre la personalidad y la obra de Rubén Darío, situándole en su mundo, entre la visión que de él tuvieron sus contemporáneos, tanto hispanoamericanos como europeos. En orden sucesivo van surgiendo en este conjunto de estudios las personalidades de Manuel Díaz Rodríguez, Rodó, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona y Andrés Mata.

Es evidente que de estos trabajos se desprende una serie de antecedentes que vienen a engrosar y a ampliar la visión de cada uno de los escritores tratados. Los trabajos que componen este libro, en su totalidad, son el producto de un dilatado trabajo de investigación, y han sido publicados o bien leídos como conferencias, lo que les convierte en el reflejo de una preocupación esclarecedora de un movimiento, con seguridad el más significativo de las letras latinoamericanas.—*G. P.*

OSCAR HAHN: *Arte de morir.* Ediciones Hispamérica, Buenos Aires.

En ese variado mundo que es la poesía contemporánea chilena, la obra de Oscar Hahn es, sin duda, una de las más interesantes y menos conocida fuera de sus fronteras, por lo menos en lo que a nosotros se refiere. La poesía de este poeta, valga la redundancia, podríamos decir, sin pecar de error, que nace tempranamente madura. Desde sus primeros poemas, publicados precozmente a los diecisiete años, ha mantenido inalterable un «tono poético» que solamente se da en pocas ocasiones.

Arte de morir es una reunión de toda su obra hasta el momento; en él podemos seguir la trayectoria total de una persecución constante por dotar a la expresión poética de una dimensión de comunicación liberadora de las trabas inherentes a un largo tiempo de manierismo textual. Hahn recurre a todos los elementos que le pueden ser útiles para la creación de su mundo expresivo, trocándolos en una sucesión de cambios sintácticos, que los devuelven a una naturaleza primigenia; vertebrada en el origen mismo de su contenido.

En el prólogo que antecede a *Arte de morir*, en una de sus partes, Enrique Lihn dice de algún poema de Hahn: «El lenguaje desciende aquí —por la misma escala de la misma caracoleada "torre de palabras"— desde niveles más abstractos como los del *Agua geométrica* o *La caída*, y desde el *Apocalipsis*, también, esparcido en otros textos (...) para alojarse en el sórdido piso, por así llamarlo, existencial.» No cabe duda de que este libro nos abre al conocimiento de la obra de un poeta en cuyo mundo expresivo se dan cita auténticas realidades poéticas, y donde todo se consuma en expresión textual.—*G. P.*

JUAN CERVERA: *El prisionero*. Adonais, Ediciones Rialp, S. A. Madrid.

La obra poética de Juan Cervera, iniciada en 1960 con *Canciones del muchacho que veía venir la muerte*, hasta el último libro, *El prisionero*, ha sido un largo proceso que se ha ido decantando hasta alcanzar su propia dimensión expresiva. En estos poemas están muchos de los logros conquistados en anteriores libros, pero diríamos que más afincado en una personalidad poética.

La obra de Cervera, especialmente la primera época, se halla inscrita en los movimientos de la joven poesía andaluza aunque no participara en forma especial dentro de grupos determinados ni determinantes. No obstante existía esa raíz telúrica de rica resonancia. Hoy, esa misma fuerza que nacía de un entorno se ha ido enriqueciendo con el tiempo, hasta llegar a esta muestra de una poesía en que el rigor es uno de los condicionantes más notorios.

Depurada capacidad de síntesis es la vértebra que da unidad y hondura a estos poemas. Poemas cortos que condensan —a la manera de los poetas orientales— toda una carga de vivencias, vivencias que se nos convierten en símbolos de una totalidad liberadora.

En la poesía de Cervera confluyen actualmente la realidad de dos mundos sensoriales que se amalgaman, no en balde Juan Cervera reside desde 1968 en México, donde amén de su obra personal se dedica al periodismo y a las publicaciones de poesía.—*G. P.*

GERARD BAYO: *Un printemps difficile*. Collection Le Pont de l'Epée. Guy Chambelland, Editeur, Marsella.

Casi sin darnos cuenta nos hemos ido adentrando en la realidad poética que encierra este libro. Existe en los poemas que lo integran un apasionado mirar y cantar a las cosas pequeñas, a los hechos apa-

rentemente intrascendentes, pero, sin embargo, cargados de hondura a través de la palabra.

Gerard Bayo deja entrever una forma de entender el hecho poético que se nos presenta llena de lealtad para lo esencial de lo que ha constituido su motivación. El hacer poético se hace en estos versos una experiencia que trata de reflotar a la superficie todo el significado poético que se puede encontrar en lo descubierto por la mirada de Gerard Bayo.

En la introducción que acompaña los poemas de Bayo, poeta francés que evidencia su origen español, Jean Malrieu apunta: «Tout ceci est écrit avec une poite de verre. Une inscription sur l'air. Son chant est dense et poignant. On reconnaît la une oeuvre rare, hautaine —je veux dire exigeante— lucide, tendue, en un mot profondément humaine et qui nous concerne tout.»

No cabe ninguna duda al leer estos poemas del hecho de que nos hallamos ante un poeta de un inmenso amor por la palabra y que, como nos dice Malrieu, posee una «lucidez» y una incuestionable profundidad humana. Con este libro, Gerard Bayo obtuvo el Premio Artaud correspondiente al año 1977.

Nos habría gustado poder detenernos más en algunos aspectos importantes dentro de la poesía que encierra este libro. Pero esto nos llevaría a salirnos de la naturaleza de una reseña, que solamente es una reducida información.—*GALVARINO PLAZA (calle Fuente del Saz, número 5, 3-B. MADRID-16).*

EN POCAS LINEAS

ETIEMBLE: *Ensayos de literatura (verdaderamente) general.* Ed. Taurus, Madrid, 190 pp.

Desde hace algunos años la crítica y el ensayo literario han sido acribillados por una pléyade de supuestos eruditos cuya tarea se ha transfigurado hasta concluir en cúmulos de frases deliberadamente oscuras, salpicadas de terminología críptica cuyos resultados son tan ajenos a las obras comentadas como a la realidad. Y es dable suponer que el lector medio interesado en literatura ha de sentir ante estas obras un natural rechazo, el mismo que sienten quienes realmente conocen y aman la literatura y la practican como una pasión y no como una forma del esoterismo.

Por ello, cada libro de crítica del francés Etiemble siempre es un remanso en medio del oleaje de reiteraciones, plagios, falta de imaginación y aburrimiento que caracteriza a buena parte de la última producción.

Este nuevo trabajo representa una profunda reflexión sobre el fenómeno literario como totalidad y, por tanto, abarcador de aquellas parcelas poco recorridas, como lo son la literatura árabe, china o india.

La erudición de Etiemble le permite abordar una gran variedad de temas, que hacen a la historia general de la literatura, con la sencillez de un verdadero maestro. Y así puede ocuparse de temas tan disímiles como «El erotismo en el arte y la literatura», el libertinaje, «El simbolismo fuera de Francia», «El diccionario como género literario», «La epopeya de la epopeya», «Invariantes del lirismo», «Problemática de la novela corta», además de un breve capítulo sobre la crítica literaria, donde tras un brillante y lúcido repaso de ciertos temas habituales, como fisiología de la crítica, el problema de las generaciones literarias, una puntualización de los aportes del marxismo, el freudismo y el formalismo, como en un regreso a las fuentes, sostiene que a pesar del tiempo transcurrido, de las modas y de los enriquecimientos aportados por las nuevas metodologías, «historia literaria y filología clásica siguen siendo los dos métodos indispensables de toda crítica literaria digna de ese nombre».

Al referirse a la crítica rusa, Etiemble escribe: «Afortunadamente para él, Bielinski sostenía que "de todos los críticos, el más grande, el más genial, el menos falible, es el tiempo". El tiempo —agrega— que nos permitirá olvidar los crímenes cometidos en nombre del "realismo socialista", supuesto hijo de Bielinski.»

Como si intentara poner en orden el caos de la crítica actual, subraya finalmente: «Platón escribía en el *Protágoras* que "en lo que dicen los poetas, tener la habilidad de reconocer lo bueno y lo malo, saber distinguir lo uno de lo otro, y explicar por qué a quien lo pregunte", es lo que define la crítica. Han pasado más de dos mil años. Nunca nadie dirá más ni mejor dicho».—*H. S.*

ALVARO MUTIS: *La mansión de Araucaíma.* Ed. Seix Barral. Colección Biblioteca Breve, Barcelona, 1978.

Nacido en Bogotá en 1923, Alvaro Mutis publicó su primer poemario en 1947, *La balanza.* En 1973 reunió su obra poética bajo el título *Summa de Maqroll el Gaviero,* que permitió acceder a los lecto-

res a un mundo mágico y deslumbrante, donde la palabra aparece como labrada, burilada en un texto cuyo lujo verbal es un chisporroteo constante. La unidad de su obra —por otra parte— confirmó entonces lo que ya sabían ciertos pocos avisados seguidores de la poesía hispanoamericana: que Alvaro Mutis era uno de los artífices realmente trascendentes aparecidos en la segunda mitad del siglo.

La mansión de Araucaíma es la muestra de su otra vertiente, la cara opuesta de la ladera: la narrativa, elaborada mediante una prosa rigurosa y al mismo tiempo deslumbrante y rica, donde lo mágico se entrelaza con un clima asfixiante y lóbrego, regido por la muerte que se pasea por las páginas del libro como una presencia, como un huésped que puede aparecer a cada paso.

El relato que da título al libro narra la historia de los últimos días de una casona en la que habitan personajes cuya sórdida comunicación es siempre epidérmica, hasta que la tragedia descubre la cara real de cada uno. Mutis construye la historia paso a paso, mostrando a los habitantes de la mansión en sus pequeñas miserias, sus frustraciones, sus sórdidas historias y sus sueños y los va llevando paulatinamente a un final que descalabra esa cierta estabilidad que regía sus vidas. Un texto que por sí merece integrar cualquier antología de la mejor narrativa en lengua española.

Después de esa primera parte, parecería difícil poder mantener un similar nivel de calidad, pero Mutis sabe adueñarse del interés del lector utilizando como arma la exactitud de su prosa, la perfección en el manejo de cada palabra.

El texto dedicado a Simón Bolívar, *El último rostro*, del que ya se conocía un fragmento más breve y que constituye una parte de un volumen mayor dedicado a la figura del prócer americano, al concluir deja la necesidad de continuar su lectura y hace pensar que seguramente habrá de convertirse en el gran libro, la gran novela que merece el Libertador.—*H. S.*

BLAS DE OTERO: *En castellano*. Ed. El Bardo, Barcelona, 1978.

Cuando en 1950 Blas de Otero publicó *Angel fieramente humano* se produjo una conmoción en la poesía española de posguerra. Su obra significaba una nueva mirada, una vuelta de tuerca, una ruptura, y su actitud comprometida se convirtió —para muchos— en el espejo en el cual debían mirarse los nuevos poetas. Así nacieron, como era dable esperar, centenares de seguidores e imitadores que no siempre lograron alcanzar la calidad del modelo original.

En castellano aparece por primera vez en España a veinte años de haber sido escrito y continúa manteniendo su vigencia la autenticidad de su sobrio mensaje, producto de un momento en el que la palabra de Blas de Otero se hallaba ya decantada y madura.

El volumen se abre con un poema que define también toda su obra y que fue escrito en 1951: «*Aquí tenéis mi voz / alzada contra el cielo de los dioses absurdos, / mi voz apedreando las puertas de la muerte / con cantos que son duras verdades como puños. / ... Aquí os dejo mi voz escrita en castellano. / España, no te olvides que hemos sufrido juntos.*» Y a esa España, clara, nítidamente, le dedica la totalidad de estos breves poemas, a veces menores que un haikai, pero que encierran en muy pocas palabras una labor en profundidad en busca de la médula de cada vocablo. La imagen de España que brinda Blas de Otero, no se reduce a una representación más o menos folklórica, a una fotografía tipo postal para turistas, sino que por el contrario representa lo esencial de su geografía trasladado a un trazo, a una inflexión de voz: «*Esta / es mi patria. / Horadar / dormida piedra, hasta encontrar España.*»

Blas de Otero viaja el territorio mediante poemas, navega por el Ebro, llega hasta Logroño, camina por la Mancha, desciende hasta el profundo pozo de la mina y para ello utiliza una voz que como él mismo señala la apretó «*como un cincho, alrededor / del verso*».

El libro concluye con un tema que es también una poética: «*Quiero escribir de día. / De cara al hombre que no sabe / leer, / y ver como no escribo en balde.*» Veinte años después puede saberse claramente que no lo fue.—*H. S.*

VERCORS: *El silencio del mar.* Ed. Laia, Barcelona, 1978.

Ilustrador de libros, revistas satíricas y ediciones de bibliófilo, Jean Bruller (nacido en París, en 1902), durante la ocupación, participó en la resistencia francesa y publicó con el seudónimo de Vercors *Le silence de la mer* y *La Marche à l'Etoile*, fundando entonces las clandestinas Editions de Minuit, origen de la conocida editorial gala.

El silencio del mar constituye una colección de siete cuentos que, a pesar del tiempo transcurrido, en lugar de perder actualidad mantienen vigencia en tanto las historias narradas transponen lo meramente circunstancial para recoger y mostrar distintas vertientes de las reacciones humanas ante la opresión y la arbitrariedad que implica cualquier régimen de fuerza en cualquier época. Pero al mis-

mo tiempo, Vercors señala una cierta dualidad en determinados personajes que impide caer en el maniqueísmo propio de este tipo de circunstancias.

Las personas que retrata *El silencio del mar* escapan al esquema habitual del héroe prototípico; por el contrario, son seres absolutamente normales, grises, a quienes el golpe de la derrota y la ocupación obliga a asumir posturas ajenas a su comportamiento cotidiano y a actitudes de rompimiento con el tipo de vida que han llevado hasta entonces, con ciertos postulados adquiridos sin mucho análisis. La ocupación deja al descubierto a los que tratan de adecuarse a la nueva forma de vida tratando de pactar, de amoldarse, de servir al invasor. Sin embargo —y pese a todo—, como señala Vercors, muchos descubrían recién entonces que «valía la pena vivir, porque podíamos esperar la oportunidad de extirpar un día la parte peor, y hacer florecer la mejor».

El cuento que da título al volumen, regido por el silencio de un anciano campesino francés y su sobrina, en cuya casa vive —obligatoriamente— un ingenuo e idealista oficial germano, constituye la cúspide del volumen. Una demostración, por otra parte, de fe en el género humano, aun en aquellos momentos en que parece que todo está perdido.

En «La imprenta de Verdún», Vercors fotografía (a través de un suceso aislado y en un comienzo aparentemente anecdótico) los peligros de asumir una ideología por razones exclusivamente sentimentales y al mismo tiempo describe el antisemitismo de ciertos franceses durante la ocupación que no escondía otra cosa que el deseo de medrar y obtener ventajas de los invasores. En las líneas finales —con cierto escepticismo— deja entrever que ese tipo de sujetos proliferan bajo todos los regímenes y siempre son acogidos por el poder como aliados convenientes.—*H. S.*

VARIOS AUTORES: *Diccionario de términos e «ismos» literarios.* Ed. José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1978.

A pesar de que existe de manera generalizada entre los especialistas una marcada desconfianza hacia los diccionarios, y hasta el de la Real Academia, para definir a sus parientes no lexicográficos ha debido recurrir a una frase tan amplia como «catálogo numeroso de noticias importantes», estas recopilaciones, a veces, son imprescindibles. O al menos muy útiles. Es el caso de este *Diccionario,* especialmente apto tanto para el público en general como para los estu-

diantes que intenten precisar determinados conceptos que «conforman la terminología básica que hasta el momento utiliza la crítica literaria» según se explica en la presentación.

La primera parte del volumen incluye más de 500 términos de este tipo en definiciones que eluden la brevedad tipo telegrama a favor de una mayor claridad y que fueron preparadas por René Jara, Juan C. Lértora, Juan Vargas y Patricia R. de Lértora. En la segunda parte, José Ortega pasa revista en sólo 40 páginas a los siguientes «ismos»: costumbrismo, creacionismo, modernismo, naturalismo, neoclasicismo, realismo, romanticismo, simbolismo, surrealismo y ultraísmo. Sin embargo, el buen manejo de la síntesis ha permitido a Ortega brindar al lector en pocos trazos las principales características de cada escuela o corriente, mencionando incluso las obras de sus principales representantes.

La bibliografía que cierra el volumen no constituye simplemente un muestrario de erudición, sino que, por el contrario, contribuye a que el lector que se inicia en la literatura pueda ampliar los conceptos que se esbozan en el libro.—*H. S.*

SEMINARIO DE LITERATURA Y PENSAMIENTO ARABES MODERNOS: *Literatura tunecina contemporánea*. Ed. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1978.

La literatura tunecina —se explica en el prólogo de esta antología— ha pasado por varias fases que han afirmado, de una parte, su autenticidad, y de otra, su carácter abierto y su capacidad de evolución. El impacto que produce el colonialismo a partir de la ocupación por parte de Francia, en 1881, también se advierte en la literatura del país. Y así la narrativa y la poesía se constituyen en elocuentes testimonios de la situación: aparece la primera revista tunecina, que recoge, en medio de trabajos puramente religiosos, los frutos de los nuevos escritores.

Con la Primera Guerra Mundial y la consiguiente derrota de los otomanos muere una concepción del mundo y se agudiza la conciencia del ser nacional que se manifiesta en la aparición de revistas de neto corte nacionalista e independentista.

Los finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta se caracterizan por la vuelta al país de las misiones de estudiantes tunecinos que habían estudiado en Oriente, experimentando la influencia de las corrientes que en aquel tiempo circulaban, y que se manifestaron más en la poesía que en los demás géneros literarios, así

como el fin de la Segunda Guerra Mundial había dejado mayor huella entre los narradores.

En los años sesenta, junto con la independencia se produce el florecimiento de la poesía, la narrativa y el teatro; la revista *al-Fikr* permanece como espejo fiel de la literatura de la nueva generación. Por su parte, la literatura que se escribe hoy se encuentra bajo el impacto de la amargura experimentada por la juventud de la segunda mitad del siglo XX, y especialmente la árabe, ante los acontecimientos históricos y políticos, que signaron los últimos lustros, «pero conlleva también —anota Ya Far Mayid en el prólogo— la porción de aspiraciones del hombre que sueña con un universo mejor, con un mundo más hermoso, con una sociedad más justa».

La selección, que incluye fragmentos de más de un centenar de autores, brinda una buena muestra de la pujanza y el vigor de esta literatura a partir de 1900.—*H. S.*

ENRIQUE VILA-MATAS: *La asesina ilustrada.* Tusquets editor. Colección Cuadernos Infimos. Barcelona, 1978.

Desde que en 1841 Edgard Allan Poe publicó *Los crímenes de la calle Morgue,* dando nacimiento al género policial, la trayectoria de este género ha sido variada, múltiple y ascendente en títulos y autores. Algunos tan notorios como Chesterton o Conan Doyle, Agatha Cristie, Patrick Quentin, William Irish, Georges Simenon, Dashiel Hammett, incluso determinados personajes alcanzaron —gracias a su popularidad— vida propia, como Sherlock Holmes, el inspector Maigret o Perry Mason. Las páginas de los millares de volúmenes editados desde entonces han paliado el tedio y el insomnio, y han servido de medio de evasión y entretenimiento a millones de personas en todo el mundo.

Género de estructura estricta y cerrada, la novela policial ha tentado también a numerosos teóricos. Ahora, desde el interior del mismo texto, Enrique Vila-Matas busca desarmar el mecanismo trazando un argumento más o menos habitual con el agregado de ciertos matices humorísticos claves dedicados especialmente a los fanáticos de este tipo de lecturas.

Jordi Llovet sostiene en la presentación del breve volumen «Texto tramado por historias literarias, novela cuyo personaje principal es este significante puro llamado *escritura, La asesina ilustrada* vale como metáfora inteligente de la paradoja más policíaca de nuestra propia y común cotidianeidad: la curiosa capacidad que tenemos de hablar y ser, por ello, ritualmente asesinados por alguna mano, más

o menos oculta. En este sentido, el autor parece haber dado con una forma llevadera y hasta productiva de suicidio: realizar la muerte en el espacio simbólico de la escritura.» Podría agregarse que se trata además de un libro que cumple con una de las prioridades del género: entretener.—*H. S.*

JOSE JIMENEZ LOZANO: *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*. Editorial Taurus, Madrid, 1978.

Fuera del ámbito de los cementerios, pero contiguos a ellos, existen en toda la península reducidos recintos con unas pocas tumbas; son los *corralillos* destinados a enterratorios civiles. A esos sitios —por lo general sórdidos— debían ir a parar los cadáveres de todos aquellos que elegían deliberadamente ser inhumados fuera de los terrenos sagrados, y también una lista de personas a las que la Iglesia consideraba indignas de recibir sepultura cristiana: ateos, pertenecientes a otras religiones no católicas, suicidas, duelistas, pecadores públicos muertos sin confesarse, niños muertos sin bautismo y los amancebados cuya definición incluía también a aquellos que no habían contraído matrimonio religioso. Sin embargo, pocos, muy pocos, fueron enterrados en los *corralillos*, ya sea porque se fraguaba una conversión *in articulo mortis*, o porque dada la posición social del muerto se buscaba solucionar el problema. Así el duelista que, según la opinión del sacerdote del lugar, hubiera tenido una vida arreglada de acuerdo a los preceptos y concurriera a misa a menudo, podía finalmente ser enterrado en el cementerio católico.

Sin embargo, durante el siglo XIX y primera mitad del XX, un puñado de hombres desafió las convenciones para mantenerse fieles, aun más allá de la muerte, a sus convicciones.

Pero el problema —como bien señala Jiménez Lozano— excede lo puramente teológico: «la decisión de enterrarse laicamente, consecuencia última de una opción religiosa o filosófica no católica, ajena a la "gens hispánica" ha sido una decisión política y antiespañola. E igualmente la negación por parte de la Iglesia de enterrar a alguien en sagrado constituye una sanción sociopolítica». Y agrega que «cuando los cementerios civiles nacieron por exigencia de los tiempos y decisión del Estado, se convirtieron desde el principio en algo así como en el pródromo de una aciaga suerte en el más allá, por un lado —desde el punto de vista católico—, y en desafío y negación de ese más allá, por el otro; pero también se convirtieron en un lugar apartadizo de malos españoles que, al renegar de su catolicidad constitutiva o no aceptarla, negaban su españolidad igualmente».

La minuciosa historia escrita por Jiménez Lozano traza además —y fundamentalmente— un fresco de la intolerancia y de la desviación de los problemas de conciencia al plano de lo estrictamente político, con lo cual cubre un aspecto esencial de los acontecimientos ocurridos en España en los últimos ciento cincuenta años.—*H. S.*

MANUEL RIOS RUIZ: *Los desamparos*. Ed. Distribuciones Dante, Madrid.

Premio «Boscán» de poesía en 1970, Manuel Ríos Ruiz obtuvo en 1972 el Nacional de Literatura dos años después por su libro *El Oboe*, y en la actualidad se desempeña como secretario de redacción de *La nueva estafeta*.

Los desamparos es una colección de cuentos y narraciones breves regidos por un común denominador: la soledad. Cada uno de los habitantes de las páginas del libro se encuentra cercado, acosado por una realidad que no le permite comunicarse con los demás. Todas son vidas que, pese a provenir de medios distintos, han desembocado en la esterilidad de la incomunicación que los conduce a un callejón sin salida, ya que ninguno de los personajes es capaz —por sí— de saltar los límites que les ha impuesto una sociedad hostil y despiadada o sencillamente el paso del tiempo, como en el cuento «Arrugas», donde un terrateniente, ante la proximidad de su muerte, se enfrenta con el balance de una vida inútil a pesar del éxito monetario, porque la vejez ha comenzado a hacer estragos en su cuerpo, y aunque cambiaría su fortuna por un poco de compañía, por una palabra de ternura, debe resignarse a pasar los pocos días que le quedan en soledad.

Otros personajes están como signados por la fatalidad, como el protagonista de «Mala noche» que va sumando pequeños inconvenientes poco a poco hasta arribar —inesperadamente para el lector— a un final trágico, pero dentro de una sencillez que hace más verosímil la historia.

Angustia, impotencia, resignación, son particularidades del resto de las narraciones que en realidad representan sólo diferentes modos de aprehender una realidad indiferente con quienes la sufren y componen.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*

LECTURA DE REVISTAS

REVISTA IBEROAMERICANA

Desde que a mediados de la década de los cuarenta Roger Caillois llamó la atención de sus compatriotas sobre la obra de Jorge Luis Borges, los trabajos sobre el escritor argentino se han ido multiplicando con los años. Artículos, ensayos, libros, publicaciones monográficas han desmenuzado cada uno de los textos del autor de *Fervor de Buenos Aires*. Ahora le ha tocado el turno a la *Revista Iberoamericana*, dirigida desde hace lustros por Alfredo Roggiano, la que dedica la entrega correspondiente a los números 100-101 bajo el título «40 Inquisiciones sobre Borges».

El altísimo y homogéneo nivel de los colaboradores de este homenaje lo convierte en un elemento de consulta invalorable para quien intente profundizar en el estudio y análisis de uno de los creadores más importantes del siglo.

De los cuarenta trabajos se destacan los de Jaime Alazraki «Borges o el difícil oficio de la intimidad: Reflexiones sobre su poesía más reciente» («Borges se reconoce menos en el modesto bibliotecario que por esos años escribía "Vida y muerte le han faltado a mi vida", que en las gloriosas vidas de sus antepasados muertos a caballo. Borges ha dicho de esos nueve años en una oscura biblioteca del suroeste de la ciudad de Buenos Aires: "Fueron nueve años de sólida infelicidad"; pero su realidad en esos años es menos que esa miserable biblioteca que la ciudad conjurada desde su poesía, menos las dos horas diarias de tranvía entre su casa y esa biblioteca que los libros leídos durante la rutina del viaje. En su poesía de esos años no hay ni una palabra de ese mundo indigente y banal. Si el destino épico de sus antepasados le ha sido negado en el campo de batalla, Borges convertirá la literatura en su batalla»); el de Rodolfo Borello «El Evangelio según Borges», donde analiza el cuento de *El informe de Brodie* «El Evangelio según San Marcos» desde un punto de vista hasta ahora inédito; el de Oswaldo E. Romero «Dios en la obra de Jorge L. Borges: Su Teología y su Teodicea»; el de Gerardo Mario Goloboff «Ser hombre. Exploración del tema del "Otro" en un soneto de Jorge Luis Borges». («A diferencia de aquellos escritores para quienes su "otro" puede ser aproximada y tentativamente identificado (...) el "otro" literario de Jorge Luis Borges no es una entidad única sino múltiple, cambiante, acumulable a medida que nuevos descubrimientos o nuevos recuerdos agregan nombres y afinidades a su vasto registro»); el de Julio

Ortega «Borges y la cultura hispanoamericana»; el de David W. Foster «Para una caracterización de la *Escritura* en los relatos de Borges».

Asimismo, en la sección notas, la originalidad de los enfoques y los temas abordados (Ana María Barrenechea: «Borges y los símbolos»; James E. Holloway: «*Everness:* una clave para el mundo borgeano»; Oscar Hahn: «Borges y el arte de la dedicatoria»; José Miguel Oviedo: «Borges sobre los pasos de Borges», entre otros) le otorgan a este número monográfico un lugar realmente destacado entre la múltiple bibliografía publicada sobre el escritor argentino, que lo hacen insoslayable para cualquier estudioso del tema.

ESCANDALAR

Nacida junto con el año 1978, en la ciudad de Nueva York, esta nueva publicación dirigida por el escritor cubano Octavio Armand se ha caracterizado en los dos números aparecidos hasta ahora por una esmerada presentación gráfica y un alto y homogéneo nivel de calidad.

El oficio poético de su director se advierte también en el espacio dedicado a la poesía y en el cuidado con que se han elegido las colaboraciones. Los nombres de Octavio Paz, Alberto Girri, Guillermo Sucre, Marco Antonio Montes de Oca, Roberto Juarroz, René Char, Juan Liscano y Carlos Germán Belli en lo referente a creación, así como los ensayos sobre Rilke de Dore Aston, sobre Vicente Huidobro de Raúl Gustavo Aguirre, o el trabajo del propio Armand que sirve como introducción a una microantología del norteamericano Mark Strand, sirven como pauta para suponer que la poesía habrá de tener un sitio prioritario en la flamante *Escandalar.*

La narrativa no posee una representación de menor nivel: representada en el primer número por un texto de Severo Sarduy: «Rodeadas de agua por todas partes» y «Algunas (biográficas) revelaciones» de Guillermo Cabrera Infante, y en la segunda entrega, por «Casette», un cuento de Enrique Anderson Imbert y «Fotográficas», fragmentos de un texto mayor de Martín Pacheco.

En lo referente al ensayo, se han publicado los siguientes trabajos: «Freud y lo sublime: una teoría catástrofe de la creatividad», de Harold Bloom; «El degenerado bolero», donde Natalio Galán analiza y rastrea la historia de este ritmo popular en Cuba; «Joan Brossa: visión y objeto», de Andrés Sánchez Robayna.

De continuar esta misma línea de calidad, *Escandalar* tiene asegurado un lugar entre las mejores revistas literarias que se editan en idioma español.

SYMPOSIUM (A Quarterly Journal in modern foreign literatures)

En su tercera entrega correspondiente al año 1978, esta veterana publicación de la Universidad de Siracusa en los Estados Unidos, *Symposium*, dedica la totalidad del número al estudio de la figura de Pablo Neruda, y ha sido dirigido en esta oportunidad por Myron I. Lichtblau.

Integran el volumen seis trabajos: «Punto de vista y recodificación en los poemas de autoexégesis de Pablo Neruda», de Jaime Alazraki; «El viaje trascendente de Pablo Neruda: una lectura de *Tentativa del hombre infinito*», de Luis F. González-Cruz; «Pablo Neruda and the avantgarde», de Merlin H. Foster; «Neruda's *Canto general* in historical contex»; «Pablo Neruda: cartas a una amada ausente», de Alfredo Lozada, y «*Canto General:* the politics of the book», de Enrico Mario Santi.

Entre los que merecen destacarse especialmente el trabajo de Jaime Alazraki que estudia la transformación de la poesía del poeta chileno a partir de su cambio ideológico, comienzo de su militancia política, que coincide con la publicación de *España en el corazón.*

El estudio de Lozada es un replanteo cronológico de las *Cartas de amor de Pablo Neruda* publicadas en 1974 por Sergio Fernández Larraín, donde éste dio a conocer más de un centenar de cartas dirigidas a comienzos de la década de los veinte a Albertina Azócar, en quien se cree ver al menos a una de las destinatarias de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* La nueva ordenación, efectuada a partir del análisis minucioso de la correspondencia, ya que las cartas carecen en su mayoría de fecha, resulta digna de ser tenida en cuenta. Los argumentos aportados por Lozada, en varias oportunidades —casi siempre—, parecen irrebatibles.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

Abalos, Jorge W.: *La viuda negra* (narrativa). Ed. Losada, Buenos Aires (Argentina), 114 pp.

Abalos, Jorge W.: *¿Qué sabe usted de víboras?* (ensayo). Ed. Losada, Buenos Aires (Argentina), 1978, 174 páginas.

Acevedo Vega, Carmen: *En los horizontes del paisaje azul* (poesía). Ed. Casa de la Cultura. Núcleo de Guayas. Guayaquil (Ecuador), 1978, 136 pp.

Acosta Sánchez, José: *Andalucía, Reconstrucción de una identidad y lucha contra el centralismo.* Ed. Anagrama, Barcelona, 1978, 252 pp.

Agosti, Héctor P.: *El hombre prisionero.* Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Guayas. Guayaquil (Ecuador), 1978, 236 pp.

Aguirre, Nataniel: *Juan de la Rosa.* Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1978, 371 pp.

Alba, Laureano: *Poemas eróticos* (poesía). Ed. Instituto Colombiano de Cu'tura, Bogotá (Colombia), 1978, páginas sin numerar.

Alberti, Rafael: *Pleamar* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 314 páginas.

Albert Robatto, Matilde: *La creación literaria de Juan Goytisolo* (ensayo). Ed. Planeta, Barcelona, 1978, 254 pp.

Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, José: *Razón y crisis de la política exterior de España en el reinado de Fel:pe IV* (ensayo). Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977, 41 pp.

Alegría, C'aribel: *Sobrevivo* (poesía). Casa de las Américas, La Habana, 1978, 62 pp.

Aleixandre, Vicente, y Bousoño, Carlos: *Sonido de la guerra: La búsqueda* (poemas). Ed. Prometeo, Valencia, 1978, 62 pp.

Almeida, Carlos de: *Portugal, Arquitectura e sociedade* (ensayo). Ed. Terra Livre, Lisboa (Portugal).

Alonso, Dámaso: *Obras Completas,* tomo V: «Góngora y el gongorismo» (ensayo). Ed Gredos, Madrid, 1978, 792 pp.

Alvarez, Carlos: *Antología* (poesía). Editora Nacional, Madrid, 1978, 256 páginas.

Alvarez-Villar, Alfonso: *El faro* (novela). Ed. Albia nova, Bilbao, 1978, 210 pp.

Amusco, Alejandro: *La escala de Jacob* (poesía). Ed. Calle del Aire, Sevilla, 1978.

Andrevon, Jean Pierre: *Mundo desierto* (novela). Ed. Albia, Bilbao, 1978, 275 pp.

Aparicio, Antonio: *Ardiendo en ira* (poesía). Editora Nacional, Madrid, 1977, 148 pp.

Arana, Federico: *Delgadina* (novela). Ed. Plaza & Janés. Colección Rotativa. Barce'ona, 1978, 144 pp.

Arango Ferrer, Javier: *Horas de literatura colombiana* (ensayo). Ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 378 pp.

Arias, Ricardo: *El manaputilla* (poesía). Ed. Miniaturas Lindes. Valencia, 1978, 45 pp.

Arias, Ricardo: *Ser es de humo* (poesía). Ed. Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 68 pp.

Arniches, Carlos: *Del Madrid castizo* (sainetes). Edición de José Montero Padilla (Ed. Cátedra), Madrid, 162 pp.

Artola, M.; Bernal, A. M.; Contreras, J.: *El latifundio. Propiedad y explotación, siglos XVIII-XX* (ensayo). Ed. Servicio de Publicaciones Agrarias, Madrid, 1978, 200 pp.

Arrabal, Fernando: *Carta a los militantes comunistas españoles (Sueño y mentira del eurocomunismo).* Ed. Actuales, Barcelona, 1978, 118 páginas.

Artola, Miguel: *Antiguo régimen y revolución liberal* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 316 pp.

Aub, Max: *El laberinto mágico II. Campo abierto* (narrativa). Ed. Alfaguara-Bruguera, Madrid, 1978, 346 páginas.

Auden, W. H.: *Breve antología* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna, número 10, México, 1978, 34 pp.

Ayala, Francisco: *Galdós en su tiempo* (ensayo). Ed. de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1978, 42 pp.

Ayala, Francisco: *La cabeza del cordero* (novela). Edición Rosario Hiriart (Ed. Cátedra), Madrid, 1978, 280 pp.

Baciu, Stefan: *El que pierde gana* (poesía). Editorial Universitaria. UNAN, León (Nicaragua), 1978, 43 páginas.

Barbero, Abilio, y Vigil, Marcelo: *La formación del feudalismo en la Peninsua Ibérica* (ensayo). Ed. Crítica, Barcelona, 1978, 438 pp.

Barrenechea, Eduardo: *Objetivo: Canarias (Cubillo al desnudo).* Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 144 pp.

Barreto Chávez, Bolívar: *Hijos de la noche* (novela). Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Guayas, Guayaquil (Ecuador), 1978, 114 pp.

Bataille, Georges: *Lo imposible: Historia de ratas, seguida de Dianus y de La Orestiada* (narrativa y poesía). Ed. Villalar, Madrid, 186 pp.

Bataillon, Marcel: *El hispanismo y los problemas de la historia de la espiritualidad española* (ensayo). Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977, 101 pp.

Benedetti, Mario (Selección y prólogo): *Jóvenes de esta América.* Editorial Casa de las Américas. La Habana, 1978, 450 pp.

Blaga, Lucian: *Antología* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna núm. 6. México, 1978, 34 pp.

Bolea, José: *Puente de sueños* (novela). Ed. Xaloc, México, 1978, 567 páginas.

Bolívar, Simón: *Doctrina del libertador.* Prólogo, Augusto Mijares. Compilación, notas y cronología, Manuel Pérez Vila. Ed. Biblioteca Ayacucho. Caracas (Venezuela), 1978, 327 pp.

Bonnefoy, Ives: *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve* (ensayo). Ed. Visor. Madrid, 1978, 90 pp.

Bosch, Rafael: *Liberalismo y reforma* (ensayo). Ed. Akal. Madrid, 1978, 318 pp.

Bosch, Rafael: *La revolución democrática: «Quo vadis?», Tamames* (ensayo). Akal editor. Madrid, 1978, 344 pp.

Bozal, Valeriano: *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia, 1850-1939* (ensayo). Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1978, pp. 370.

Bryce Echenique, A.: *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (relatos). Ed. Anagrama. Barcelona, 1978, 154 páginas.

Bukowski, Charles: *La máquina de follar y otros relatos de la locura cotidiana* (cuentos). Ed. Anagrama. Barcelona, 190 pp.

Butt, John: *Writers and Politics in Modern Spain* (ensayo). Ed. Hodder and Stoughton. Londres, 76 pp.

Cabrera, Vicente, y González del Valle, Luis: *Novela española contemporánea* (Cela, Delibes, Romero, Hernández). Ed. Sociedad General Española de Librería, S. A. Madrid, 1978, 218 pp.

Cadalso, José: *Cartas marruecas. Noches lúgubres.* Edición Joaquín Arce (Ed. Cátedra). Madrid, 1978, 348 páginas.

Caldiron, Orio: *Cinema e cultura di massa nell Inglhilterra del 1936.* Edición de La Biennale di Venezia, 1978. Venecia (Italia), 98 pp.

Caldwell, Taylor: *Gloria y esplendor* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1978, 720 pp.

Calco Morillo, Miguel: *Palabras en el pueblo* (poesía). Ed. Diego Sánchez del Real. Jaén, 1978, 44 pp.

Camacho Guizado, Eduardo: *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana* (ensayo). Ed. Instituto Colombiano de Cultura. Colección Autores Nacionales. Bogotá, 1978, 408 pp.

Campbell, Federico: *Pretexta. Fragmento de novela.* Edita: La máquina de escribir. México, 1977.

Candegabe, Nelly: *Las urnas de agua* (poemas). Ediciones Tres Tiempos. Buenos Aires, 1978.

Candegabe, Nelly: *Cuando se cumplan los días* (poemas). Ediciones Tres Tiempos. Buenos Aires, 1978.

Carmina Burana: *Cantos de Goliardo.* Prólogo de Carlos Yarza (poesía). Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978, 308 pp.

Carnero, Guillermo: *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Ed. Universidad de Valencia, 1978, 326 páginas.

Casas, Bartolomé de las: *Brevísima relación de la Destrucción de Indias*. Introducción y notas de Manuel Ballesteros Gaibrois. Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977, 135 pp.

Cassola, Carlo: *El hombre y el perro* (novela). Ed. Dopesa. Barcelona, 1978, 140 pp.

Castro y Castro, Antonio: *El rechazo de Dios* (poesía). Ambito Literario. Barcelona, 1978, 152 pp.

Castro y Castro, Antonio: *Avila por mi tiempo* (poesía). Colección Poemas. Zaragoza, 1978, 64 pp.

Catania, Carlos: *Las baronesas* (novela). Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978, 514 pp.

Celaya, Gabriel: *Poesías completas*, tomo I (1932-1939). Ed. Laia. Barcelona, 1977, 186 pp.

Celaya, Gabriel: *Poesías completas*, tomo IV (1955-1957). Ed. Laia. Barcelona, 1978, 139 pp.

Ceselli, Juan José: *La selva 4040* (poesía). Ed. Losada. Buenos Aires (Argentina), 1976, 146 pp.

Clarke, Arthur C.: *Cuentos de la Taberna del Ciervo Blanco* (cuentos). Alianza Editorial. Madrid, 1978. 178 páginas.

Colectivo: *T e a t r o latinoamericano*. Casa de las Américas. La Habana, 1978, 229 pp.

Colinas, Antonio: *Poetas italianos contemporáneos*. Editora Nacional. Madrid, 1977, 273 pp.

Coover, Robert: *El hurgón mágico* (narrativa). Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978, 284 pp.

Crespo, Angel: *Claro: oscuro* (poesía). Ed. Porvenir Independiente. Zaragoza, 1978, 110 pp.

Cuesta, Jorge: *Antología* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna número 12. México, 1978, 34 pp.

Champourcin, Ernestina de: *Primer exilio* (poesía). Ed. Rialp. Colección Adonais. Madrid, 84 pp.

Danesi, Silvia, y Patetta, Luciano: *Il razionalismo e L'architettura in Italia durante il fascismo*. Edizione di *La Biennalle di Venezia*. Venecia (Italia).

Debole, Carlos Alberto: *Mirar por dentro* (poesía). Ed. Losada. Buenos Aires (Argentina), 80 pp.

De la Peña, Pedro J.: *Individuo y colectividad* (ensayo). Universidad de Valencia, 1978, 202 pp.

Del Villar, Arturo: *El protagonista de la fortuna se refleja en el río y entonces habla consigo m i s m o* (poesía). Colección Poemas. Zaragoza, 1978, 54 pp.

Díaz Larios, Luis F.: *Antología de la poesía romántica*. Ed. Unierop. Salou (Tarragona). 1978, 340 pp.

Didion, Joan: *Réquiem por una burguesa* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1978.

Dobles, Alvaro: *El manchao* (novela). Ed. Costa Rica. San José, 1977, 208 páginas.

Doña, Juana: *Desde la noche y la niebla* (novela). Ed. de la Torre. Madrid, 1978, 294 pp.

Dostoievski, Fiodor M.: *Memorias del subsuelo* (novela). Barral Editores. Barcelona, 1978, 163 pp.

Douglass, William A., y Aceves, Joseph B.: *Los aspectos cambiantes de la España rural* (ensayo). Ed. Barral. Barcelona, 1978, 350 pp.

Drieu La Rochelle, Pierre: *Relato secreto* (narrativa). Alianza Tres. Madrid, 1978, 110 pp.

Durkheim, Emilio: *Las reglas del método sociológico* (ensayo). Akal Editor. Madrid, 1978, 156 pp.

Eliot, T. S.: *Tierra yerma y notas a tierra yerma* (poesía). E. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna número 18. México, 1978, 34 pp.

Eliot, T. S.: *Poesías reunidas, 1909-1962* (poesía). Ed. Alianza Tres. Madrid, 1978, 232 pp.

Espinel Cedeño, Gonzalo: *Láminas de agua* (poesía). Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Guayas. Guayaquil (Ecuador), 1978, 118 páginas.

Etienvre, Jean-Pierre (edición, estudio y notas): *Rodrigo Caro (días geniales o lúdicros)* (ensayo). Espasa-Calpe. Madrid, 1978, 2 volúmenes.

Fagundo, Ana María: *Invención de la luz* (poesía). Ed. Vosgos. Colección Nudo al Alba. Barcelona, 1978, 112 páginas.

Fernández-Braso, Miguel: *La realidad en Antonio López García* (ensayo). Ed. Rayuela. Madrid, 1978, 107 pp.

Fernández Calvo, Manuel: *El dedo en el cristal* (poesía). Ed. Católica Es-

pañola, S. A. Colección de Poesía «Angaro». Sevilla, 1978, 64 pp.

Fried, Erich: *Cien poemas apátridas* (poesía). Ed. Anagrama. (Premio Internacional de Editores.) Barcelona, 1978, 142 pp.

Gabriel y Galán, José Antonio: *Un país como éste no es el mío* (poemas). Ed. Poesía Hiperión. Madrid, 1978, 156 pp.

Galán, Joaquín: *Blas Otero, palabras para un pueblo* (ensayo). Colección Ambito Literario. Barcelona, 1978, 152 pp.

Galmes de Fuentes, Alvaro: *Epica árabe y épica castellana* (ensayo). Editorial Ariel. Barcelona, 1978. 171 páginas.

Gangotena, Alfredo: *Poesía completa.* Edita: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Guayas, 1978.

García de la Concha, Víctor: *El arte literario de Santa Teresa* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 380 pp.

Garcilaso de la Vega: *Comentarios reales* (dos tomos). Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada. Ed. Biblioteca Ayacucho. Caracas (Venezuela).

García Lorca, Federico: *Romancero gitano. Poema del cante jondo* (poesía). Prólogo de José Luis Cano. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1978, 220 pp.

García Lorca, Federico: *El público* y *Comedia sin título* (dos obras póstumas) (teatro). Introducción, transcripción y versión depurada de R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978, 365 páginas.

Garrido, Pascual: *Esplendor de la nada* (poesía). Ed. Cuadernos de Aixa. Jaén, 1978, 50 pp.

Gaviane, Giorgio: *Eutanasia de un amor* (novela). Ed. Dopesa. Barcelona, 1978, 240 pp.

Geada, Rita: *Vertizonte* (poesía). Hispanova de Ediciones. Miami, Florida. USA, 1978, 68 pp.

Gil Casado, Pablo: *El paralelepípedo* (novela). Ed. Joaquín Mortiz, México, 1977, 287 pp.

Ginsberg, Allen: *Sanwiches de realidad* (poesía). Ed. Visor. Madrid, 1978, 110 pp.

Glickman, Robert Jay: *The Poetry of Julian del Casal. A critical edition* (ensayo). The University Presses of Florida. USA, 19B.

Goloboff, Gerardo Mario: *Leer Borges* (ensayo). Ed. Huemul. Colección Temas del Hombre. Buenos Aires (Argentina). 348 pp.

Gómez, Luz: *El mar sin la distancia (1976-1978)* (poesía). Ed. Lindes. Cuadernos de Poesía. Valencia, 1978, 58 pp.

González, Otto-Raúl: *Tun y chirimía* (poesía). Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Guayas. Guayaquil (Ecuador), 1972, 112 pp.

González Víquez, Cleto: *Capítulos de un libro sobre historia financiera de Costa Rica* (ensayo). Ed. Costa Rica. San José, 1977, 208 pp.

Gorostiza, José: *Muerte sin fin* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna núm. 17. México, 1978, 34 pp.

Gracia, Luciano: *Creciendo en soledad* (poesía). Ed. Porvenir Independiente. Zaragoza, 1978, 76 pp.

Grande, Félix: *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (poesía). Ed. Lumen. Colección el Bardo. Barcelona, 1978, 114 pp.

Graves, Robert: *Yo, Claudio.* Alianza Editorial. Madrid, 504 pp.

Graves, Robert: *Claudio, el Dios.* Alianza Editorial. Madrid, 568 pp.

Grupo Cero: *Psicoanálisis y poesía.* Ed. Grupo Cero. Madrid, 146 pp.

Grupo La Candelaria: *Los diez días que entumecieron al mundo* (teatro). Casa de las Américas. La Habana, 1978, 91 pp.

Grupo Areito: *Contra viento y marea. Testimonio.* Casa de las Américas, 1978, 268 pp.

Guido, Clemente: *Prosa roja* (narrativa). Ed. Nicarao. Managua (Nicaragua), 1977, 162 pp.

Gutiérrez, Joaquín: *Te acordas, hermano* (novela). Casa de las Américas. La Habana, 1978, 218 pp.

Gutiérrez Sousa, J. M.: *Así me dijo Arturo* (novela). Ed. Prometeo. Valencia, 1977. 316 pp.

Fernández Sánchez-Barba, Mario: *Historia y literatura en Hispanoamérica (1492-1820)* (ensayo). Edita: Fundación Juan March. Editorial Castalia. Madrid, 1978, 343 pp.

Hesse, Hermann: *Cuentos 3.* Ed. Alianza Editorial. Madrid, 300 pp.

Hesse, Hermann: *Cuentos 4.* Ed. Alianza Editorial. Madrid, 300 pp.

Hofmannsthal, Hugo von: *Andreas o los unidos* (novela). Barral Editores. Barcelona, 1978, 90 pp.

Hidrovo Peñaherrera, Horacio: *Canto junto al fuego de los siglos* (poe-

sía). Ed. Casa de la Cultura. Núcleo de Guayas. Guayaquil (Ecuador), 1978, 100 pp.

Holzer, Horst: *Sociología de la comunicación* (ensayo). Akal Editor. Madrid, 1978, 240 pp.

Huerta, Efraín: *Poemas*. Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna núm. 9. México, 1978, 34 pp.

Ibarra, Cristóbal Humberto: *Cuentos de sima y cima* (relatos). Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, 1977, 169 páginas.

Ionesco, Eugène: *Teatro: El hombre de las valijas. ¡Qué formidable prostíbulo!* (teatro). Ed. Losada. Buenos Aires (Argentina), 1978, 198 páginas.

Isla, Carlos: *Copias al carbón* (poemas). Ed. Latitudes. México, 1978.

Izcaray, Jesús: *La guerra que yo viví. Crónicas de los frentes españoles (1936-1939)*. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1978, 312 pp.

Jiménez, José Olivio: *Cinco poetas del tiempo (Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño y Francisco Brines)* (ensayo). Ed. Insula. Madrid, 1972, 496 páginas.

Joyce, James: *Stephen el héroe* (novela). Ed. Lumen. Barcelona, 1978, 261 pp.

Jurado López, Manuel: *Piedra adolescente* (poesía). Número 95 de la Colección Rocamador. Palencia, 1978, 60 pp.

Juretschke, Hans: *Reflexiones en torno al bicentenario de Alberto Lista* (ensayo). Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977, 46 pp.

Kalidasa: *Meghaduta*. Edición preparada y traducida por F. Villar Liébana (Ed. Nacional). Madrid, 90 pp.

Kalikatres: *Los aborígenes de Andrómeda* (novela). E. Alba. Bilbao, 1978, 286 pp.

Kapp, Colin: *El núcleo del caos* (novela). Ed. Albia Ficción. Bilbao, 1978, 287 pp.

Kazakova, Rimma: *En limpio*. Versión de José M.ª Güell. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1978, 190 pp.

Kazakova, Rimma. *La poesía ruso-soviética*. Versión de José Raúl Arango. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1978, 300 pp.

King, Alexander. *La situación de nuestro planeta. Informes al Club de Roma* (ensayo) .Ed. Taurus. Madrid, 1978, 146 pp.

Kirkpatrick, Susan: *Larra: El laberinto inextricable de un romántico liberal* (ensayo). Ed. Gredos. Madrid, 1977, 297 pp.

Labandeira Fernández, Amancio: *Pero Rodríguez de Lena: El Passo honroso de Suero de Quiñones*. Introducción y edición. Edita: Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977, 430 pp.

Landolfi, Tommaso: *Acaso* (narrativa). Ed. Albia Nova. Bilbao, 1978, 166 pp.

Lao Zi: *El libro del Tao*. Traducción, prólogo y notas de Juan Ignacio Preciado. Edición bilingüe. Ed. Alfaguara. Madrid, 1978, 330 pp.

Lasso Cueva, Carlos: *Poemas de guerra*. Ed. Casa de la Cultura. Núcleo de Guayas. Guayaquil, 1978, 126 páginas.

Laury, Gabriel: *Cómo vivir su sexualidad* (ensayo). Granica editor. Barcelona, 1978, 146 pp.

Lear, Peter: *La chica de oro* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1978.

Leite, Teixeira: *Como nasceu a Portuguesa* (ensayo). Ed. Terra Livre. Lisboa (Portugal).

Leiva, José: *Un condenado a muerte*. Ed. Dopesa, 1978, 253 pp.

Levine, Robert M.: *Pernambuco in the Brazilian Federation, 1889-1937*. Ed. Stanford University Press. Stanford, California, 1978 (USA), 236 pp.

Lezama Lima, José: *Breve antología* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna núm. 5. México, 34 pp.

Lezama Lima, José: *Cangrejos, golondrinas* (cuentos). Ed. Calicanto. Buenos Aires (Argentina), 1978, 98 páginas.

Lopera, José María: *Cal y hierros* (poesía). Ed. Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1978, 26 pp.

Lorca Navarrete, José F.: *Pluralismo, regionalismo, municipalismo* (ensayo). Edita: Universidad de Sevilla, 1978.

Lorrain, Jean: *Cuentos de un bebedor de éter* (narrativa). Ed. Alfaguara-Nostromo. Madrid, 1978, 142 pp.

Losovsky, Drizdo: *La Internacional Sindical Roja. Materiales, IV*. Introducción Jordi Jaumandreu (ensayo). Akal Editor. Madrid, 1978, 300 pp.

Lowell, Robert: *Poesía*. Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna número 19. México, 1978, 34 pp.

Lledó, Emilio: *Lenguaje e historia* (ensayo). Ed. Ariel. Barcelona, 1978, 246 pp.

Mahler, Alma: *Gustav Mahler (Recuerdos y cartas)*. Ed. Taurus. Madrid, 400 pp.

Manero, Mercedes: *Rastro de muerte* (novela). Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1978, 216 pp.

Manrique, Jorge: *Obra completa*. Estudio crítico de Miguel de Santiago. Ediciones 29. Madrid, 1978, 226 pp.

Manzoni, Alessandro: *Los novios* (novela). Prólogo, traducción y notas de Esther Benítez. Ed. Alfaguara. Madrid, 1978, 566 pp.

Marín Cañas, José: *Pedro Arnáez* (novela). Ed. Costa Rica. San José, 1977, 286 pp.

Marsal, Antonio: *España hoy. La empresa como problema* (ensayo). Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1978, 235 pp.

Marti i Pol, Miquel: *Contes de la Vila de R... y altres narracions* (cuentos). Ed. Lumen. Barcelona, 1978, 152 pp.

Martín Gaite, Carmen: *Las ataduras* (novela). Barral Editores. Barcelona, 1978, 84 pp.

Martín Tejedor, J.: *Francisco Butiña y los talleres de Nazaret* (Historia de las religiosas siervas de San José, tomo I). Edita: C. S. I. C. Madrid, 1977.

Martínez, Juan Luis: *La nueva novela* (poemas). Ediciones Archivo. Santiago de Chile, 1977, 147 pp.

Martínez Cachero, José María: *Leopoldo Alas «Clarín»* (ensayo). Ed. Taurus. Serie El Escritor y la Crítica. Madrid, 1978, 276 pp.

Martínez de Merlo, Luis: *Alma del tiempo* (poesía). Ed. El Bardo. Barcelona, 1978, 122 pp.

Mariscal Montes, Julio: *Antología poética* (poesía). Edita: Universidad de Sevilla, 1978.

Mejía Valera, Manuel: *Para verte mejor* (poesía). Ed. Cudernos de Estraza. México, 1978, páginas sin número.

Mellizo, Carlos: *En torno a David Hume. Tres estudios de aproximación* (ensayo). Ediciones Monte Casino. Zamora, 1978.

Mena, Juan: *Queda la tierra* (poesía). Ed. Rialp. Colección Adonais. Madrid, 1978, 70 pp.

Menassa, Miguel Oscar: *Canto a nosotros mismos. También somos Africa*. Ed. Grupo Cero. Madrid, 1978.

Menassa, Miguel Oscar: *Invocaciones* (poesía). Ed. Grupo Cero. Madrid, 1978, 42 pp.

Menassa, Miguel Oscar: *Canto a nosotros mismos. También somos América* (poesía). Ed. Grupo Cero. Madrid, 1978, 63 pp.

Merle, Marcel: *Sociología de las relaciones internacionales* (ensayo). Ed. Alianza Universidad. Madrid, 1978, 460 pp.

Michaux, Henri: *Textos* (prosa y poesía). José Olañeta Editor. Barcelona, 1978, 60 pp.

Millares Carlo, Agustín: *Bibliografía de Andrés Bello*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978, 237 páginas.

Miller, Henry: *Trópico de Capricornio* (novela). Ed. Alfaguara Bruguera. Madrid, 1978, 410 pp.

Moix, Terenci: *El día que murió Marilyn* (novela). Ed. Lumen. Barcelona, 1978, 490 pp.

Monge, Carlos Francisco: *Reino del latido* (poesía). Ed. Costa Rica. San José (Costa Rica), 1978, 66 pp.

Morales Oliver, Luis: *Sinopsis de Don Quijote* (ensayo). Ed. Fundación Universitaria Española, Seminario «Menéndez Pelayo». Madrid, 1977. 496 pp.

Moreno Lara, Xavier: *Zen, la conquista de la realidad* (ensayo). Ed. Barral Editores. Barcelona, 1978, 244 páginas.

Muñoz, Juan; Roldán, Santiago, y Serrano, Angel: *La internacionalización del capital en España* (ensayo). Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1978, 462 pp.

Mutis, Alvaro: *La mansión de Araucaíma* (narrativa). Seix Barral. Barcelona, 1978, 140 pp.

Narrativa Extremeña Actual. Antología (narrativa). Ed. Esquina Viva. Cáceres, 1978, 198 pp.

Neruda, Pablo: *Canto general*. Prólogo y cronología de Fernando Alegría. Ed. Biblioteca Ayacucho. Caracas (Venezuela), 1978, 370 pp.

Neruda, Pablo: *Para nacer he nacido* (ensayos). Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978, 451 pp.

Núñez, José Luis: *Mediums* (poesía). Ed. Aldebarán. Sevilla, 1978, 68 pp.

Oltra, Enrique: *Paideia precolombina (Ideales pedagógicos de aztecas, mayas e incas)*. Ed. Castañeda. San Antonio de Padua, provincia de Buenos Aires (Argentina), 1977, 200 páginas.

Onetti, Juan Carlos: *Juntacadáveres* (novela). Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978, 260 pp.

Onetti, Juan Carlos: *Los adioses* (novela). Barral Editores. Barcelona, 1978, 95 pp.

Orrego, Carmen: *Entre nosotros* (poemas). Ed. Aguilar. Madrid, 1978, 124 pp.

Ortiz, Juan: *De mar a mar* (poesía). Ed. Ambito Literario. Barcelona, 1978, 110 pp.

Ory, Carlos Edmundo de: *Energeia (poesia 1940-1977)* (poesía). Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1978, 236 páginas.

Ory, Carlos Edmundo de: *Metanoia*. Edición de Rafael de Cózar (poesía). Ed. Cátedra. Madrid, 1978, 328 páginas.

Pacheco, Manuel: *El cine y otros poemas* (poesía). Ed. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Badajoz, 1978, 66 pp.

Pala, Dolores: *Trompetas para una ciudad amurallada* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 366 pp.

Palma, Ricardo: *Cien tradiciones peruanas* (narrativa). Ed. Biblioteca Ayacucho. Prólogo, selección y cronología de José Miguel Oviedo. Caracas, 1978, Venezuela.

Paz, Octavio: *Piedra de sol* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna, número 7, México, 1978, 34 pp.

Pellicer, Carlos: *Breve antologia* (poesía). E. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 1. México, 1978, 24 pp.

Pérez, Hildebrando: *Aguardiente* (poesía). Casa de las Américas, 1978, 77 pp.

Pérez Ferrero, Miguel: *¿Cómo era Pío Baroja?* (ensayo). Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977, 30 pp.

Pérez Galdós, Benito: *Montes de Oca* (novela). Ed. Alianza Hernando. Madrid, 1978, 164 pp.

Pérez Galdós, Benito: *Vergara* (novela). Ed. Alianza Hernando. Madrid, 204 pp.

Pérez Gallego, Cándido: *Sintaxis social (ensayo)*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1978, 330 pp.

Pessoa, Fernando: *Oda marítima de Alvaro de Campos* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México, Serie Poesía Moderna, núm. 4. México, 34 pp.

Pineda Novo, Daniel: *Gelves entre la Historia y la poesía* (ensayo). Edita el Ayuntamiento de Gelves (Sevilla), 1978, 86 pp.

Pineda Novo, Daniel: *Dos Hermanas en la obra de Fernán Caballero* (ensayo). Edita: Confederación Española de Cajas de Ahorro. Dos Hermanas (Sevilla), 1977, 259 pp.

Pirenne, Henri: *Mahoma y Carlomagno* (ensayo). Alianza Editorial. Madrid, 1978, 230 pp.

Poesía extremeña actual (1.ª parte): *Antología*. Ed. Esquina Viva. Cáceres, 1978, 200 pp.

Poesía extremeña actual (2.ª parte): *Antología*. Ed. Esquina Viva. Cáceres, 1978, 142 pp.

Pombo, Alvaro: *Variaciones* (poemas). Ed. El Bardo. Barcelona, 1978, 59 pp.

Popescu, Petru: *Hilos de Jazz* (poesía). Málaga, 1977.

Pound, Ezra: *Breve antología* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna, núm. 8, México, 1978, 34 pp.

Prados, Emilio: *Antología poética* (poesía). Estudio previo y notas de José Sanchís-Banús. Alianza Editorial. Madrid, 1978, 172 pp.

Prenz, Juan Octavio: *Poetas contemporáneos de Yugoslavia*. Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977, 243 pp.

Puche, F. P., y Lladró, V.: *Fallas en su tinta (1939-1975)*. Fotos de Luis Vidal y José Penalba (ensayo). Ed. Prometeo. Valencia, 1978, 356 pp.

Pynchon, Thomas: *El arco iris de gravedad* (novela). Dos volúmenes. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1978, 360 pp. cada tomo.

Quadri, Franco: *Il teatro de Robert Wilson*. Edizione de La Biennalle di Venezia. Venecia (Italia), 1978.

Quessep, Giovanni: *Libro del encantado* (poesía). Ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 114 pp.

Quiroga, Adán: *La cruz en América* (ensayo). Ed. Castañeda. San Antonio de Padua, Pcia. de Buenos Aires (Argentina), 1977, 194 pp.

Racionero, Luis: *Sistemas de ciudades y ordenación de territorios* (ensayo). Alianza Universidad. Madrid, 168 pp.

Radaelli, Sigfrido: *Poesía total* (poesía). Ed. Plus Ultra. Buenos Aires, 1978, 190 pp.

Ramírez Molas, Pedro: *Tiempo y narración (Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez)* (ensayo). Ed. Gredos. Madrid, 1978, 218 pp.

Ramos, Miguel: *Palabras del abandono* (poesía). Edición del autor. Málaga, 1978.

Randall, Bob: *El admirador (The fan)* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1978, 300 pp.

Rasputín, Valentín: *Vive y recuerda* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1978, 288 pp.

Revista de las Indias (1936-1950). Selección Alvaro Miranda. Ed. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 480 y 470 pp.

Riesco, Laura: *El truco de los ojos* (novela). Ed. Milla Batres. Lima (Perú), 1978, 188 pp.

Ríos Ruiz, Manuel: *Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre* (poesía). Ed. Azur. Colección Pliegos del Sur. Madrid, 16 pp.

Rivera, José Eustasio: *La vorágine* (novela). Prólogo y cronología de Juan Loveluck. Ed. Biblioteca Ayacucho. Caracas (Venezuela), 1978, 300 pp.

Robbins, Tom: *También las vaqueras sienten melancolía* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 438 pp.

Rodríguez, Fernando: *Cantos para un oficio de tinieblas* (poesía). Ed. Cuadernos de Estraza. México, páginas sin numerar, 1978.

Rodríguez, Rafael: *Réquiem por la tristeza* (poesía). Ed. Cuadernos de María Isabel. Málaga, 1978, 30 pp.

Rodó, José Enrique: *Ariel. Los motivos de Proteo.* Prólogo de Carlos Real de Azúa. Edición y cronología de Angel Rama. Ed. Biblioteca Ayacucho. Caracas (Venezuela), 1978, 376 pp.

Rodríguez de Lena, Pero: *El Passo honroso de Suero de Quiñones.* Introducción y edición de Amancio Labandeira Fernández (ensayo). Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977.

Rojas, Marta: *El que debe vivir. Testimonio.* Casa de las Américas. La Habana, 1978, 136 pp.

Rojas-Mix, Miguel: *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial* (ensayo). Muchnik Editores. Barcelona, 1978, 243 pp.

Romanelli, Gian Domenico: *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale.* Edizione de la Biennalle di Venezia, 1977, Venecia (Italia).

Romanelli, Gian Domenico: *Ottant'anni di Architettura e Allestimenti alla Biennale di Venezia.* Ed. La Biennale di Venezia, 1976. Venecia (Italia), páginas sin numerar.

Ropero Núñez, Miguel: *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco* (ensayo). Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1978, 224 pp.

Rosales, Luis: *Pintura escrita* (poesía). Ed. Azur. Colección Pliegos del Sur. Madrid, 1978, 14 pp.

Rubert de Ventós, Xavier: *El arte ensimismado* (ensayo). Ed. Península. Barcelona, Madrid, 1978, 142 pp.

Rubio Cremades, Enrique: *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores.* Volumen I (ensayo). Ed. Instituto de Estudios Alicantinos, 1977, 186 pp.

Rubio Montaner, Pilar: *Réquiem* (poesía). Ed. Artesa, Cuadernos de Poesía. Burgos, 1978, 64 pp.

Sabines, Jaime: *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Serie Poesía Moderna, núm. 11. México, 1978, 34 pp.

Sade, Marqués de: *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje* (novela). Ed. Akal. Madrid, 1978, 432 pp.

Saint-John Perse: *Antología mínima* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 13. México, 1978, 34 pp.

Saiz Cidoncha, Carlos: *La caída del imperio galáctico* (novela). Ed. Albia Ficción. Bilbao, 276 pp.

Salinger, J. D.: *El guardián entre el centeno* (novela). Alianza Editorial. Madrid, 1978, 228 pp.

Sánchez, Héctor: *Se acabó la casa* (narrativa). Ed. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá (Colombia), 1978, 156 pp.

Sánchez Espeso, Germán: *De entre los números* (novela). Ed. Barral. Barcelona, 1978, 228 pp.

Santiago, Elena: *Después, el silencio* (poesía y cuento). Ed. Nuevo Sendero. Madrid, 1978, 80 pp.

Sarduy, Severo: *Para la voz* («La playa», «La caída», «Relato», «Los matadores de hormigas») (teatro). Ed. Espiral/Fundamentos. Madrid, 1978, 138 pp.

Schmied, Federico: *Jugar con fuego.* Ed. Grupo Cero. Madrid, 1978.

Schwartzenberg, León, y Viasson-Ponte, Pierre: *Cambiar la muerte* (ensayo). Granica Editor. Barcelona, 1978, 300 pp.

Schwartzenberg, Roger Gerard: *El Show político* (ensayo sobre, y contra, el «star system» en Política). Ed. Dopesa. Barcelona, 1978, 270 pp.

Seco Serrano, Carlos: *La restauración y sus aperturas* (ensayo). Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977, 38 pp.

Seferis, Giorgos: *Breve antología* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 14. México, 1978, 34 pp.

Seminario de Literatura y Pensamiento Arabes modernos: *Literatura tunecina contemporánea.* Prólogo de Yacfar Mayid, nota preliminar de Carmen Ruiz y Fernando de Agreda. Ed. Instituto Hispano-Arabe. Madrid, 1978, 436 pp.

Senet-Josa, Joan: *Conocer Mao y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa. Barcelona, 1978, 160 pp.

Siemens, William L.: *Los juglares de Tuluá: Don Pedro Uribe* (ensayo). Ed. Biblioteca Municipal de Tuluá. Cali (Colombia), 1978, 136 pp.

Sierra Mejía, Rubén: *Ensayos filosóficos* (ensayo). Ed. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá (Colombia), 1978, 158 pp.

Silveira de Queiroz, Dinah: *La muralla* (novela). Ed. Macondo. Buenos Aires (Argentina), 1978, 338 pp.

Silver, Philip W.: *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditación del Quijote», de Ortega y Gasset* (ensayo). Alianza Universidad. Madrid, 1978, 180 pp.

Silverberg, Robert: *El proclamador. La ida* (narrativa). Ed. Albia. Bilbao, 1978, 204 pp.

Singer Kaplan, Helen: *La nueva terapia sexual* (ensayo). Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1978. Tomo I, 344 pp.; tomo II, 304 pp.

Skutch, Alexander F.: *Aves de Costa Rica* (con cien fotografías en color de John S. Dunning) (ensayo). Ed. Costa Rica. San José, 1977, 148 pp.

Spring, Joel: *Introducción a la educación radical* (ensayo). Madrid, 1978, 166 pp.

Soberón Acevedo, Guillermo; Ruiz Fernández, Daniel: *La Universidad y el cambio social* (ensayo). Ed. Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de México. México, 1978, 46 pp.

Sorrentino, Fernando: *35 cuentos breves argentinos. Siglo XX* (antología). Buenos Aires (Argentina), 385 pp.

Sorrentino, Fernando: *40 cuentos breves argentinos* (antología). Ed. Plus Ultra, Buenos Aires (Argentina), 1977, 234 pp.

Suárez Radillo, Carlos Miguel: *La caracola y la campana (Romance para juglar de ayer y de hoy)* (poesía). Ed. Playor. Madrid, 1978, 32 pp.

Suescun, Nicolás: *El retorno a casa* (cuentos). Ed. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978, 166 pp.

Taibo II, Paco Ignacio: *Cosa fácil* (novela). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1978, 246 pp.

Tomizza, Fulvio: *A mejor vida* (novela). Ed. Alfaguara-Bruguera. Madrid, 1978, 240 pp.

Treves, Renato: *Introducción a la Sociología del Derecho* (ensayo). Ed. Taurus. Madrid, 226 pp.

Trías, Eugenio: *La memoria perdida de las cosas* (ensayo). Ed. Taurus. Barcelona, 1978, 164 pp.

Trías, Eugenio: *Conocer Thomas Mann y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa. Barcelona, 112 pp.

Turón, Carlos Eduardo: *Crucifixiones* (poesía). Ed. Cuadernos de Estraza. México, páginas sin numerar, 1978.

Valery, Paul: *El cementerio marino. A propósito del cementerio marino* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 3. México, 1978, 24 pp.

Varios autores: *Calle del aire. Revista de Sevilla a Juan Gil Albert.* Tomo I (ensayo). Sevilla, 1977, 382 pp.

Varios autores: *Los poderosos de la Literatura (crítica literaria e industria cultural)* (ensayo). Edita: Universidad de Sevilla, 1978.

Varios: *Poesía española actual* (Antología), 2.ª parte. Ed. Esquina Viva, Badajoz, 1978, 143 pp.

Varios autores: *Siete poetas norteamericanas contemporáneas* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 16. México, 1978, 34 pp.

Varios autores: *La otra resistencia* (poemas por la libertad de Chile). Ed. Porvenir Independiente. Zaragoza, 1978, páginas sin numerar.

Varios autores: *Teatro rioplatense (1886-1930).* Prólogo, David Viñas. Selección y cronología, Jorge Lafforgue (teatro). Ed. Biblioteca Ayacucho. Caracas (Venezuela), 1978, 425 pp.
Varios autores: *Reunión* (poemas). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 20. México, 1978, 34 pp.
Varios autores: *Poesía italiana moderna.* Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 2. México, 1978, 24 pp.
Varios autores: *Il cinema nell'Europa dell'Este (1960-1977).* Ed. La Bienalle di Venezia, 1978. Venecia (Italia).
Varios autores: *Laing y la antipsiquiatría* (ensayo). Compilación de R. Boyers y R. Orrill. Alianza Editorial. Madrid, 1978, 276 pp.
Varios autores: *Una pedagogía de la libertad. La institución libre de enseñanza* (ensayo). Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 344 pp.
Varios autores: *Cuerpo plural* (poesía y narrativa). Ed. La Gaveta, Caracas (Venezuela), 1978, 168 pp.
Varios autores: *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores.* Ed. Costa Rica. San José, 1977, 194 pp.
Vega, José Blas: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz.* Ed. Librería Valle. Madrid, 1978, 100 pp.
Vela, Rubén: *La palabra en armas* (poesía). Ed. Losada. Buenos Aires (Argentina), 1971, 126 pp.
Vélez Viteri, Eloy: *El hombre y su cruz* (poesía). Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Núcleo de Guayas. Guayaquil (Ecuador), 1978, 106 pp.
Vernet, Juan: *La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente.* Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 391 pp.
Viader, Antonio: *Los chulos* (ensayo). Ed. Dopesa. Colección Los Marginados. Barcelona, 1978, 146 pp.
Vidal Villa, José María: *Rosa Luxemburg y su obra.* Ed. Dopesa, 1978, 143 pp.
Villaurrutia, Xavier: *15 poemas* (poesía). Ed. Universidad Autónoma de México. Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, núm. 15. México, 1978, 34 pp.

Walbank, F. W.: *La pavorosa revolución. La decadencia del Imperio romano en Occidente* (ensayo). Alianza Editorial. Madrid, 1978, 170 pp.
Wicker, Tom: *Asalto mortal* (novela). Ed. Grijalbo. Barcelona, 430 pp.

REVISTAS

Aeda. Colección de Poesía, núm. 1. Gijón.
Aisthesis (Revista chilena de Investigaciones Estéticas). Publicación de la Universidad Católica de Chile. Instituto de Estética, 1978. Santiago de Chile.
Alaluz (Revista de Poesía y Narración). Dedicado a Jorge Guillén. Año IX. núm. 2. Otoño de 1977. Año X. Núm. 1. Primavera de 1978.
Alero. Núm. 26. Tercera época. Septiembre-octubre de 1977. Publicación bimestral de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Año 1978, tomo XCV, cuadernos primero y segundo. Edita: Instituto de España.
Anales de la Universidad de Cuenca. Tomo XXXIII, abril de 1978.
Anuario de Historia Moderna y Contemporánea. Núms. 4 y 5. Universidad de Granada, 1978. Granada.
Apocalipsis Cero (Revista de Poesía). Núm. 0. Madrid.
Apocalipsis Cero (Revista de Poesía). Núm. 1. Segundo trimestre de 1978. Madrid.
Apocalipsis Cero (Revista de Poesía). Núm. 2. Madrid.
Arbor. Núm. 388. Abril 1978. Madrid.
Archivo Agustiniano (Revista de Estudios históricos publicada por los PP. Agustinos). Vol. LXII. Enero-diciembre de 1978. Núm. 180. Valladolid.

Boletín. El Colegio de México. Abril-septiembre de 1976. México.
Boletín de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Terrasa. Cuarta época. Año 92. Núm. 763. Mayo 1978.
Boletín Informativo de la Fundación Juan March. Núm. 73. Julio-agosto 1978. Madrid.
Boletín Informativo de la Fundación Juan March. Núm. 75. Octubre de 1978.
Boletín Mensual de Estadística. Publicado por el Instituto Nacional de Estadística. Ministerio de Economía. Madrid. Núms. 399-400. Marzo-abril de 1978.
Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación. Organo oficial de la Biblioteca del Banco Central de

Nicaragua. Núm. 18. Julio-agosto de 1977. Managua (Nicaragua).

Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación. Organo oficial de la Biblioteca del Banco Central de Nicaragua. Núm. 19. Septiembre-octubre de 1977. Managua (Nicaragua).

Boletín semestral del Banco Central de Nicaragua. Julio-diciembre de 1976. Managua (Nicaragua).

Cahiers de Poétique et de Poésie Ibérique et Latino américaine. Université de París. Núm. 7. Nanterre (Francia).

Cahiers Roumains D'Etudes Littéraires. Núm. 4, 1977. Editions Univers Bucarest. Rumania.

Caleidoscopio. Revista de la Organización Universitaria del Partido del Trabajo de España. Núm. 0. Sin fecha de publicación. Madrid.

Camp de l'Arpa (Revista de Literatura). Núm. 51. Mayo de 1978. Barcelona.

Camp de l'Arpa (Revista de Literatura). Núms. 53-54. Julio-septiembre de 1978. Barcelona.

Caribean Review. Núm. 2, Vol. VII. Abril-mayo-junio de 1978. Florida International University, Miami.

Casa de las Américas. Núm. 107, marzo-abril de 1978. Núm. 108, mayo-junio de 1978. La Habana.

Casa de las Américas. Julio-agosto de 1978. Año XIX. Núm. 109. La Habana (Cuba).

Cehila (Publicación de la Comisión de Estudios de Historia de la Iglesia en América Latina). Boletín números 14-15. Septiembre de 1978. Bogotá (Colombia).

Centro Gumilla. Núm. 405. Mayo de 1978. Caracas (Venezuela).

Ciencia Interamericana (Revista trimestral de difusión científica y tecnológica). Vol. 18, Núms. 3-4. Julio-diciembre de 1977.

Colección de Autores Nuevos (Libro revista de creación, poemas, textos, dibujos). Núm. 1. Abril de 1978. Madrid.

Colección de Autores Nuevos (Revista de creación literaria y gráfica). Núm. 2. Mayo y junio de 1978. Madrid.

Coloquio - Letras. Núm. 43. Mayo de 1978. Fundación Calouste Gulbenkian. Lisboa (Portugal).

Coloquio - Letras. Núm. 44. Julio de 1978. Núm. 45. Septiembre de 1978. Lisboa (Portugal).

Conjunto (Teatro Latinoamericano, Casa de las Américas). Núm. 34. Octubre-diciembre de 1977. La Habana (Cuba).

Conjunto (Teatro Latinoamericano, Casa de las Américas). Núm. 35. Enero-marzo de 1978. La Habana (Cuba).

Contra Viento y Marea. Núm. 2. Enero de 1978. Hoboken, New Jersey (USA).

Convivium (Revista bimestral de investigación y cultura). Núm. 6. Volumen 20. Noviembre-diciembre de 1977. São Paulo.

Correo Argentino. Año I. Núms. 5-6. Septiembre de 1978. Madrid.

Cuadernos de Filología. Núm. 7. Mendoza, 1977. Edita: Universidad Nacional de Cuyo.

Cuadernos Leoneses de Poesía. León, mayo-junio de 1978.

Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1978. Números 267, 10 de julio de 1978; 272, 15-21 de julio; 273, 22-28 de julio; 274, de 29 de julio-4 de agosto; 275, 5 de agosto; 276, 13 de agosto; 277, 20 de agosto; 279, 2 de septiembre; 280, 9 de septiembre; 281, 16 de septiembre; 282, 23 de septiembre; 283, 30 de septiembre; 284, 7 de octubre, y 285, 14 de octubre.

Cuadernos Salmantinos de Filosofía. Universidad Pontificia de Salamanca. Núm. III, 1976. Núm. IV, 1977. Salamanca.

Cuadernos Universitarios. Núm. 24. marzo de 1978. Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. León (Nicaragua).

Diálogos (Artes, Letras, Ciencias humanas). Edita el Colegio de México. Núm. 80, marzo-abril de 1978. Núm. 81, mayo-junio de 1978.

Documentation Contemporaine. Números 1, 2 y 3. Año 33, 1978. Edita: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques. París.

ECA. Estudios Centroamericanos. Números 351-352. Enero-febrero de 1978. San Salvador (El Salvador).

Educación (Publicación del Departamento de Instrucción Pública del Estado Libre Asociado de Puerto Rico). Núm. 44. Marzo de 1977. Santurce (Puerto Rico).

El Correo de la Unesco. Mayo 1978, junio 1978, julio 1978 y agosto 1978. París (Francia).

El Ornitorrinco (Revista de Literatura). Núm. 1. Octubre-noviembre de 1977. Buenos Aires (Argentina).

El Ornitorrinco (Revista de Literatura). Núm. 2. Febrero-marzo de 1978. Buenos Aires (Argentina).

El Ornitorrinco. (Revista de Literatura). Núm. 3. Junio-julio de 1978. Año 2. Buenos Aires (Argentina).

El Pez y la Serpiente. Núm. 20. Invierno de 1977. Managua (Nicaragua).

Escandalar. Núm. 1. Enero-marzo de 1978. Nueva York (USA).

Espiral/Revista 4. Madrid, 1978.

Estudios (Revista trimestral publicada por los Padres de la Orden de la Merced). Núm. 121. Abril-junio de 1978. Madrid.

Estudios (Revista trimestral publicada por los Padres de la Orden de la Merced). Núm. 122. Año XXXIV. Julio-septiembre de 1978.

Estudios Ibero-Americanos. Núm. 2. Vol. 3. Diciembre de 1977. Publicada por el Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul. Porto Alegre (Brasil).

Estudios Filosóficos. Núm. 75. Volumen XXVII. Mayo-agosto de 1978. Valladolid.

Estudios y Documentación de Educación. Núm. 28. Ed. Unesco. París, 1978.

Gaceta Sandinista. Núm. 6. Mayo-junio 1978. Grupo de Estocolmo.

Hojas de Poesía 1. Carlos César Rodríguez. Universidad de los Andes.

Insula. Núm. 378. Mayo de 1978. Madrid.

Insula. Núms. 380-381. Julio-agosto de 1978. Madrid.

Jabega (Revista de la Diputación Provincial de Málaga). Núm. 21, primer trimestre de 1978. Núm. 22, segundo trimestre de 1978. Número 23, tercer trimestre de 1978.

Journal of Spanish Studies Twentieth Century. Spring, 1978. Vol. 6. Número 1.

Journal of Spanish Studies Twentieth Century. Fall, 1978. Vol. 6. Núm. 2. Valencia.

Jugar con Fuego. Poesía y Crítica V. Oviedo.

Kantil (Revista de Literatura). Números 8 y 9. Abril de 1978. San Sebastián.

La Estafeta Literaria (1978). Números 637, 1 de junio; 638, 15 de junio; 639, 1 de julio; 640, 15 de julio; 641-42, 1 de agosto; 643-44, 1-15 de septiembre.

La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Núms. 82, 84, 85 y 86. México.

La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Números: 87, marzo de 1978; 88, abril de 1978; 89, mayo de 1978; 90, junio de 1978. México.

La Gaveta Ilustrada. Núms. 2, 3, 4 y 5. Caracas, 1978.

La Palabra y el Hombre. Núm. 23. Julio-septiembre de 1977. Universidad Veracruzana. México.

La Semana de Bellas Artes. Números 5, 7 y 8. Enero. Edita el Instituto Nacional de Bellas Artes. México.

Letras (Revista de Literatura y Lingüística). Núms. 34-35 (octubre-diciembre de 1976, enero-marzo de 1977). Caracas.

Letras del Sur (Bimensual de Arte y Literatura). Núm. 2. Granada, marzo-abril de 1978.

Lumen (Revista de la Facultad de Teología del Norte de España). marzo-abril de 1978. Vitoria.

Mabat Cultural. Núm. 2. Marzo de 1978. Jerusalén.

Monsalvac (Revista de Información Musical). Núms. 50-51, mayo-junio de 1978, y 52, julio de 1978. Barcelona.

Monsalvac. Núm. 53. Septiembre de 1978. Madrid.

Música (Publicada por la Casa de las Américas). Núm. 67. Noviembre-diciembre de 1977. La Habana (Cuba).

Música (Publicada por la Casa de las Américas). Núm. 68. Enero-febrero de 1978. La Habana (Cuba).

Nada. Cuadernos Internacionales. Tusquets Editor. Barcelona.

Nueva Revista de Filología Hispánica. Núm. 2, tomo XXVI. Ed. El Colegio de México, 1977.

Oclae (Revista mensual de la Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes). Núms. 3, 4, 5 y 6, 1978. La Habana (Cuba).

Operador (Revista de Literatura). Número 2. Agosto de 1978. Sevilla.

Pensamiento (Revista de Investigación e Información Filosófica). Número 135. Julio-septiembre de 1978. Madrid.

Portugal. Núm. 3. Junio de 1978. Lisboa (Portugal).

Posta (Revista bimestral de Arte y Literatura). Núm. 3. Septiembre-octubre de 1977. Buenos Aires (Argentina).

Praxis (Revista del Departamento de Filosofía). Núm. 3. Enero-marzo de 1977. Universidad Nacional de Heredia. Costa Rica.

Presenza Italiana. II Biennale D'Alessandria. Catálogo a cargo de Giuseppe Mazzariol.

Proyección (Teología y mundo actual). Núm. 110. Julio-septiembre de 1978. Granada.

Punto de partida (Revista de los Estudiantes Universitarios). Núms. 49-50. Noviembre de 1976. México.

Quaderns Garbi. Vol. VII. Núm. 21. Febrero de 1978. Esplugas de Llobregat.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura publicada por la Compañía de Jesús). Núms. 964, mayo de 1978; 965, junio de 1978; 966-67. julio-agosto de 1978; 968-69, septiembre-octubre de 1978.

Revista da Faculdade de Direito. Volúmenes LXX y LXXI. Años 1975 y 1976. Edita: Universidad de São Paulo.

Revista de Ciencias de la Educación (Organo del Instituto Calasanz de Ciencias de la Educación). Número 93. Enero-marzo de 1978. Madrid.

Revista de Cultura Brasileña. Número 46. Junio de 1978. Edita la Embajada de Brasil en España.

Revista de Indias (Organo del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo). Núms. 147-148. Enero-junio de 1978.

Revista de la Universidad de Yucatán. Núm. 116. Marzo-abril de 1978. Año XX. Vol. XX.

Revista de la Universidad Nacional del Centro. Año 2. Núms. 3-4. Septiembre-diciembre de 1977. Enero-abril de 1978.

Revista Iberoamericana (Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana). Vol. XLIV. Números 102-103. Enero-junio de 1978. Universidad de Pittsburgh.

Revista Mexicana de Cultura. Número 13, 2 de abril de 1978. México.

Revista de la Universidad de México. Universidad Autónoma de México. Vol. XXXII, núm. 2. Octubre de 1977. México.

Revista de la Universidad de Yucatán. Núm. 115. Enero-febrero de 1978. Mérida (México).

Revista Hiperión. Primavera de 1978 (Los viajes). Madrid.

Revista Portuguesa de Filosofia. Septiembre de 1978. Tomo XXXIV, fascículos 2-3. Braga (Portugal).

Seminarios (Sobre los ministerios de la Iglesia). Núm. 68. Instituto Vocacional «Maestro Avila». Salamanca.

Señales (Revista bibliográfica). Número 178. Año 1977. Buenos Aires (Argentina).

Señales (Revista bibliográfica). Número 179. Fasc. 1. Año 1978.

Servicio de Información del Pontificium Consilium pro Laicis. Núm. 5. Julio de 1978. Vaticano.

Sin Nombre. Núm. 2. Vol. VIII. Julio-septiembre de 1977. San Juan (Puerto Rico).

Sin Nombre. Núm. 4. Vol. VIII. Enero-marzo de 1978. San Juan (Puerto Rico).

Sumario Actual de Revistas. Números 20 y 21. Marzo-abril y mayo-junio de 1978. Edita: Instituto de Cultura Hispánica. Madrid.

Symposium. Núm. 2. Vol. XXXII. Verano de 1978. Universidad de Syracusa. USA.

Tareas. Núm. 40. Octubre-diciembre de 1977. Panamá.

Tareas. Núm. 42. Abril-agosto de 1978. Panamá.

Telecomunicação (Revista Trimestral de Teología). Núm. 38, 1977/4. Edita: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre (Brasil).

Telecomunicação (Revista Trimestral de Teología). Núm. 39. Año VIII, 1978/1. Núm. 40. Año VIII, 1978/2. Publicada por el Instituto de Teología y Ciencias Religiosas de la Universidad Católica de Rio Grande do Sul. Porto Alegre (Brasil).

Tiempo Real (Revista de la Universidad Simón Bolívar). Núm. 7. Marzo de 1978. Caracas (Venezuela).

Unesco. Perspectivas. Núms. 734-735. París (Francia).

Universidad de La Habana. Núms. 203-204, 1976. La Habana (Cuba).

Versus (Política, cultura e ideas). Número 19. Marzo-abril de 1978. São Paulo (Brasil).

Versus (Política, cultura e ideas). Número 20. Mayo-junio de 1978. São Paulo (Brasil).

Vozes (Revista de Cultura). Números 2, 3, 4 y 5. Marzo-abril-mayo-junio de 1978. Río de Janeiro (Brasil).

Vozes (Revista de Cultura). Número 6, 1978. Año 1972. Río de Janeiro (Brasil).

Vuelta. Núm. 19. Junio de 1978. México.

Vuelta (Revista mensual). Núm. 20. Julio de 1978. México, DF. México.

Vuelta (Revista mensual). Núm. 21. Agosto de 1978. México, DF. México.

INDICE ALFABETICO DE COLABORADORES
DEL AÑO 1978

C

CH

D

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Y

INDICES DEL CUARTO TRIMESTRE DE 1978

NUMERO 340 (OCTUBRE 1978)

Dibujo de cubierta: NADIA CONSOLANI.

NUMERO 341 (NOVIEMBRE 1978)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: EDUARDO J. CERVERA.

NUMERO 342 (DICIEMBRE 1978)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: A. ORTIZ.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria

MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	22,50
Dos años	3.500	45
Ejemplar suelto	150	2
Ejemplar doble	300	4
Ejemplar triple	450	6

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 197......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FRANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN. Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Vía de los Poblados, s/n.
Edificio Indubuilding, 4-15
MADRID-33

Teléfonos 763 28 00 / 763 27 66

Buenos Aires, 16
BARCELONA-29

Teléfono 230 47 40

NOVEDADES MAS RECIENTES

SEIX BARRAL

RAFAEL ALBERTI

1. **Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir.**

2. **El poeta en la calle. De un momento a otro. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia.**

3. **Entre el clavel y la espada.**

   Para conocer mejor a uno de los grandes poetas del renacimiento literario español de este siglo.

   Cada volumen, ilustrado con un dibujo inédito de Antoni Tapies.

   Seguirán doce volúmenes más.

LEONARD BLOOMFIELD

El llenguatge

Un dels pocs manuals respectables d'iniciació a la lingüística. Trad. de Gabriel Ferrater. Biblioteca Víctor Seix.

ERNESTO SABATO

El túnel

Alucinante novela psicológica.

ERNESTO SABATO

Sobre héroes y tumbas

Un universo circular, un personaje ilimitado, un ritmo subterráneo.

OSCAR WILDE

Epístola: In carcere et vinculis «De profundis».

Texto *completo* de una obra capital de O. Wilde.

IRIS M. ZAVALA

Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII

Estudio de un panorama social y cultural sobre el que se perfilan las grandes figuras del siglo XVIII español.